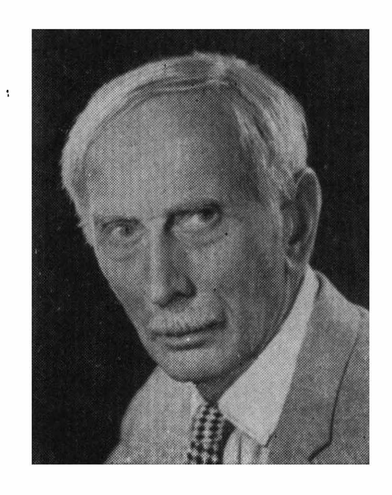
искусство

КИНО

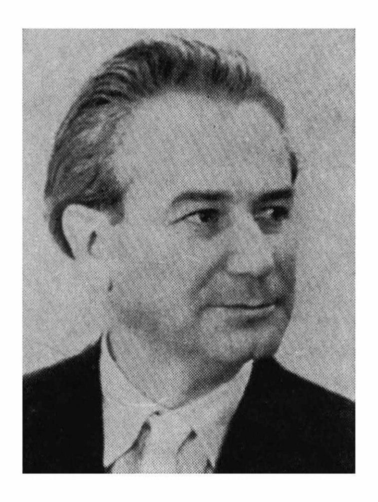
3.70

Поздравляем

с 75-летием

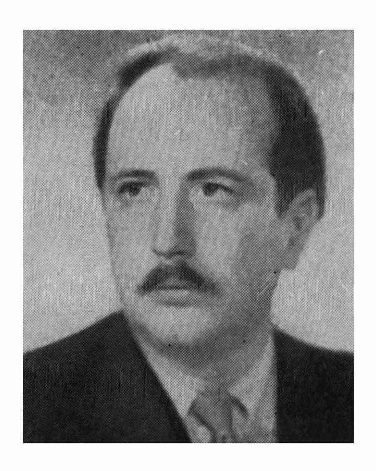


Сергеева Николая Васильевича, заслуженного артиста РСФСР, много и успешно снимающегося в кино. Советские зрители хорошо запомнили его в картинах «Большая семья», «Чужая родня», «Саша вступает в жизнь», «Мичман Панин», «Битва в пути», «Воскресение», «Девять дней одного года», «Течет Волга», «Живые и мертвые», «Золотой теленок». Актер высокой профессиональной культуры, Н. В. Сергеев своим искусством сообщает особую убедительность экранным персонажам, которые воплощает.



с 60-летием

Колтунова Григория Яковлевича, кинодраматурга и режиссера, автора более пятидесяти сценариев, по которым были поставлены такие фильмы, как «Максимка», «Командир корабля», «Чрезвычайное происшествие», «Зеленый фургон», «Сорок первый», «Неотправленное письмо», «Черная чайка» и многие другие. Творческая деятельность Г. Колтунова явилась заметным вкладом в развитие высокой профессиональной культуры советского кино.



с 50-летием

Швейцера Михаила Абрамовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, режиссера таких картин, как «Чужая родня» (1955), «Мичман Панин» (1960), «Воскресение» (1961), «Время, вперед!» (1967), «Золотой теленок» (1969), — фильмов, отмеченных талантом, естественным чутьем и живым ощущением того времени, в котором он живет, и того, о котором снимает свои фильмы.

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

**Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР**

Журнал основан в 1931 году

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Листая страницы Киноленинианы

Новые фильмы

Духовный мир современника и экран

После III съезда колхозников

Размышляя о герое

Репортаж

За рубежом

Сценарий

На 1-й странице обложки: Биби Андерссон и Вячеслав Тихонов в новом советско-шведском фильме «Человек с другой стороны» (рабочий момент).

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72

А05816. Подписано к печати 23/II 1970 г.
Формат бумаги 70×90 1/16 Печатных листов 11,5 (условных листов 13,6)
Тираж 38 600 экз. Заказ 2

Московская типография №2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, проспект Мира, д. 105

Бессмертные идеи и дела Ленина, великий подвиг его жизни служат для советских людей, для трудящихся всего мира неисчерпаемым источником вдохновения и оптимизма.

Светлый гений Ленина озаряет дорогу революционной борьбы и творческого созидания.

Жить и бороться по-ленински — значит отдавать все силы, знания, энергию самому гуманному и справедливому делу на Земле — борьбе за полное освобождение трудящихся от гнета и эксплуатации, за победу коммунистических идеалов, за лучшее будущее человечества.

Продолжая дело Ленина, советский народ упорным трудом умножает общественное богатство, развивает социалистическую демократию, науку и культуру, проявляет неустанную заботу об укреплении оборонного могущества социалистической Родины, строит жизнь, достойную человека.

Продолжая дело Ленина, советский народ под руководством Коммунистической партии еще теснее сплачивает свои ряды, укрепляет братство и дружбу народов СССР.

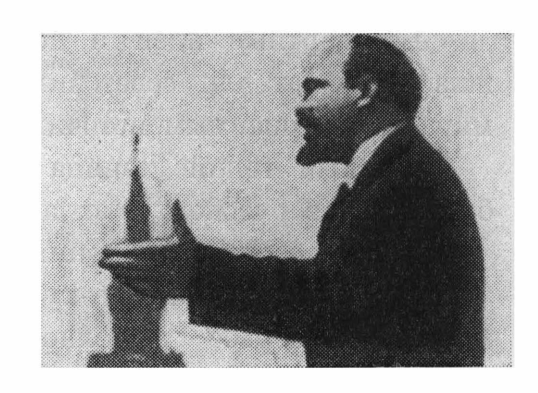
Продолжая дело Ленина, советский народ крепит интернациональную солидарность с народами социалистических стран, с международным рабочим классом, с борцами за демократию и национальное освобождение, за прочный мир, демократию и социализм, за торжество идей марксизма-ленинизма.

Идеи Владимира Ильича Ленина воплощаются в деятельности коммунистов, в борьбе рабочего класса и всех трудящихся, в поступательном развитии социализма и коммунизма, в неодолимом социальном прогрессе человечества.

Имя и дело Ленина будут жить вечно!

Из Тезисов Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза «К 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина»

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Г. Капралов

Время, факты, мысль

Приступая к поэтическому освоению ленинской темы, Владимир Маяковский писал: «Время — начинаю про Ленина рассказ...» Поэт поставил время как историческую категорию в разряд первостепенных факторов, которые обусловили его обращение к художественному воплощению образа Ильича, которые определили его отношение к теме, его ощущение предстоящей работы: историческая дистанция позволяла увидеть гигантский контур ленинской личности. Правда, эта дистанция в тот момент была еще весьма небольшой. Но знаменательно то обстоятельство, что поэт счел необходимым дать широчайшую историческую ретроспективу политических и социальных процессов, которые предопределили и вызвали к жизни те идеи и идеалы, что наиболее полно и осязаемо были выражены в личности и деятельности Владимира Ильича Ленина. Теперь мы понимаем особенно ясно, что именно такой широкий взгляд позволил художнику в те траурные дни 1924 года, когда боль утраты была особенно острой, передать грандиозный масштаб ленинской индивидуальности, величие замыслов и подвигов основателя нового, социалистического мира.

Говоря о неохватности, почти непомерности задачи, вставшей перед искусством сразу после смерти Ленина, другой поэт воскликнул: «Века уж дорисуют, видно, недорисованный портрет».

Действительно, быстротекущее время стало той новой яркой краской, которая рельефнее и убедительнее обозначила черты незабываемого портрета. Если многие исторические события и фигуры, казавшиеся некогда значительными и «решающими», неумолимо бегущие годы низвели в разряд заурядно-частных или просто стерли их след, то значение того, кто подготовил и решил успех десяти дней, потрясших мир, с каждым годом растет и будет расти, пока человечество пишет свою историю.

Ныне, оглядываясь в прошлое, мы видим необычайно важный узел мировой истории, развязанный 1917 годом.

Великий Октябрь — поворотный пункт общественного развития XX века. От него ведет отсчет новая земная эра. Великий

Октябрь — это Ленин, философ и стратег, провозвестник и вождь величайшей из народных революционных бурь.

Потому-то в наше время писать о Ленине — это в полном смысле слова писать историю XX века.

Потому-то и для советского кино, как одного из биографов нового мира, ленинская тема — это средоточие важнейших, магистральных творческих поисков. Уровень, масштаб художественных достижений Кинолениниана определяются общей мерой завоеванного всем советским кинематографом, а каждый ее новый успех обогащает все наше экранное искусство.

И в этом непрерывном диалектическом процессе время, движение истории играют свою особую роль, по-разному преломляясь в различных лентах, в сознании художников и зрителей.

Сегодня особенно интересно наблюдать многотрудную и многосложную работу наших кинематографистов по освоению ленинской темы в двух различных несовпадающих направлениях, но немыслимых друг без друга. Это документальная и художественная Кинолениниана. Точки пересечения этих направлений дают наиболее интересные результаты.

Можно, не боясь преувеличений, смело утверждать, что в наши дни ни один фильм о жизни и деятельности Ильича не может восприниматься иначе, чем через призму биографии ленинизма, через призму прошедших лет и того исторического опыта строительства социализма, которым владеют в той или иной мере, в том или ином качестве каждый художник и зритель.

Свое знаменитое стихотворение «Разговор с товарищем Лениным» Владимир Маяковский писал в 1929 году. Обращаясь к портрету Ильича, висевшему в его рабочем кабинете, Маяковский восклицал:

Товарищ Ленин,
я вам докладываю
не по службе,
а по душе.
Товарищ Ленин,
работа адовая
будет
сделана
и делается уже.

Каждый год, вперед идущий, и каждое поколение, прикасающееся к этим строкам, вкладывают в них расширяющийся исторический смысл, ибо сама наша эпоха торжества нового мира незримо дописывает их.

И, конечно, содержание, которое извлекает из них читатель 1970 года, когда берет эти строки не только в их точном историческом контексте, а и в широком философском аспекте, многократно умножено и обогащено четырьмя прошумевшими десятилетиями.

Эту неиссякаемость исторического потенциала стихотворения Маяковского отлично почувствовали и использовали в своем документальном фильме «Разговор с товарищем Лениным» сценарист Ю. Прокушев и режиссер Б. Волкович.

На гигантском широкоформатном экране возникает фотография Ленина — пристальный, изучающий, с прищуром взгляд. Ильич отечески-испытующе и требовательно вглядывается в каждого из сидящих в зрительном зале. Фотография все укрупняется и как бы приближается к нам. И тут возникает поразительное ощущение той, личной встречи с Ильичем, о которой поэт писал: «Двое в комнате: я и Ленин — фотографией на белой стене».

А затем на экране (лента демонстрируется всего десять минут) стремительно сменяются кадры — вехи нашего исторического пути: первые декреты Советской власти, гражданская война, многоколонный шаг пятилеток (здесь используется полиэкран, словно для того, чтобы дать дорогу всем, кто «вышел строить и месть в сплошной лихорадке буден»), война и послевоенное строительство. Все это дано почти пунктирно. Но каждый кадр в этом ряду — динамичный образ своего времени.

И снова — Ильич. Его глаза, всепроникающие, мудрые, самые человечные. Здесь надо отдать должное мастерству фотопортрета В. Бурдыкина, чья работа дала основной эмоциональный настрой всей киноленте, поэтично снятой операторами Б. Лебедевым и Н. Сергеевым...

И вот, размышляя об этом фильме, видишь, что все его элементы — и фото, и стихи (их отлично читает А. Консовский), и кинокадры, взятые сами по себе, в отдельности, давно нам известны. В них нет ничего такого, что открывалось бы впервые, постигалось лишь здесь, в этот момент. Но ощущение новизны есть. Откуда оно?

Думается, что авторы фильма верно угадали историческую «проекцию» ленинского взгляда. Эта проекция возникает не только в сцеплении кинокадров, появляющихся на экране, но и в сцеплении мыслей, ассоциаций, вызываемых встречей с Ильичем у тех, кто смотрит картину. Создатели ленты умело включают нашу память, точно находя те узловые точки истории, которые вызывают у зрителя рой чувств и воспоминаний, складывающихся в образ прожитого времени.

С особой чуткостью отвечает зритель на испытующий ленинский взгляд. В эти моменты с необычайной «весомостью» ощущаются пласты времени, отделяющие наши дни от первых революционных лет, и именно в эти мгновения каждый может сказать: «Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в революцию дальше».

Поэтически-публицистическая короткометражная лента «Разговор с товарищем Лениным» не претендует на глубину анализа, на широту обобщений. Она рассчитана скорее на общее эмоциональное восприятие, и она хорошо работает в этих заданных «параметрах». И именно поэтому она и напоминает, сколь необходимы сегодня фильмы, которые решали бы ту же задачу в иных измерениях, в масштабах философской, анализирующей мысли.

Четвертое измерение дает художникам ленинской темы само время, работающее на коммунизм. Каждая мысль, слово, действие Ильича получили уже гигантскую историческую проекцию. Проследить это воплощение идей в действительность, предвидений — в реальность — труднейшая, но и благороднейшая задача художника.

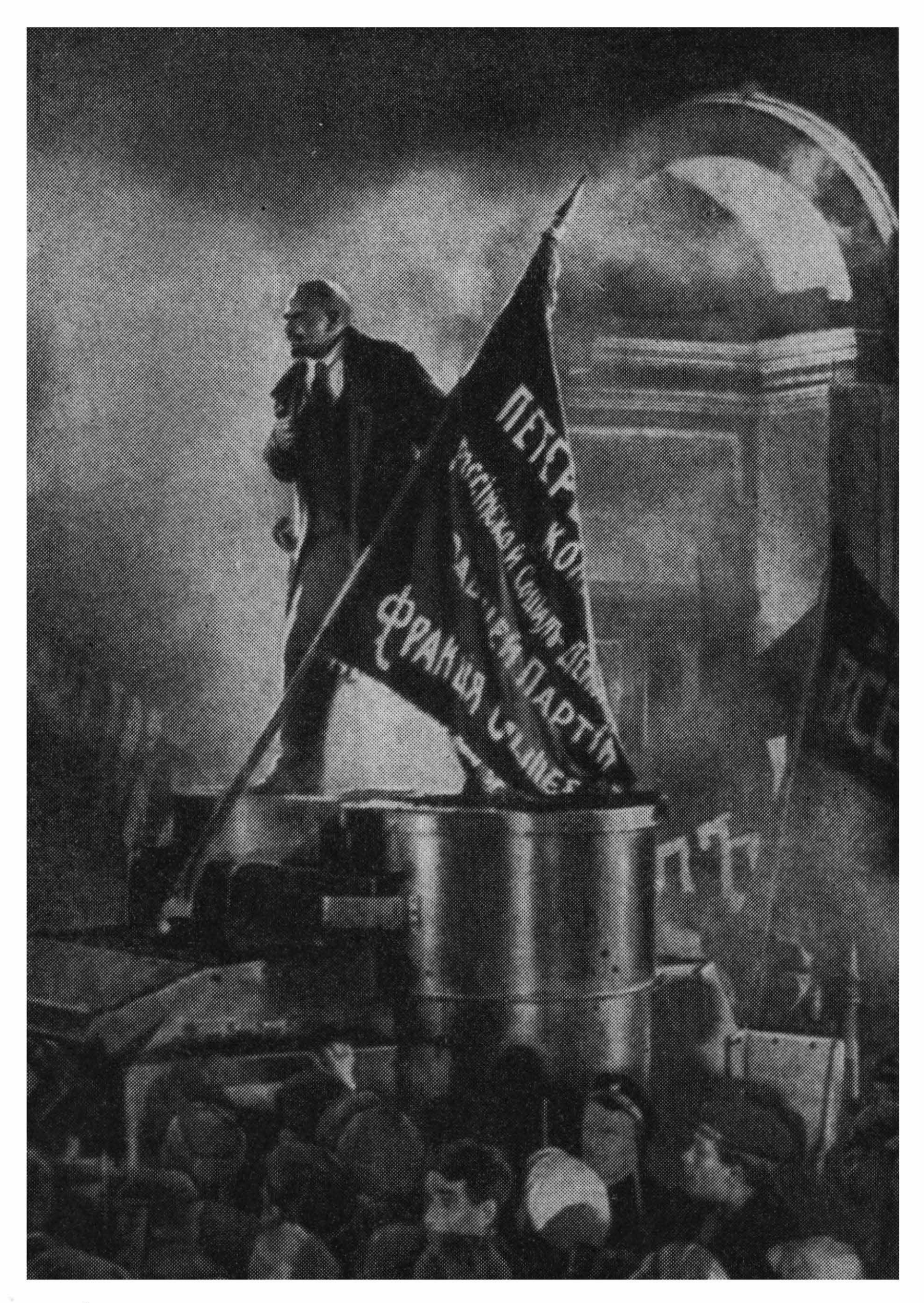
Одна из первых удачных разведок в этом направлении — документальная картина «Знамя над миром», поставленная на Центральной студии документальных фильмов режиссером Л. Махначом по сценарию С. Зенина и А. Новогрудского. Борьба Ленина за сплочение всех революционных сил мира, его непримиримость по отношению ко всякого рода сектантам, любителям «левой» фразы, «ультрареволюционным» крикунам, титаническая деятельность Ильича как основателя III Интернационала определили драматургическое построение этого темпераментного, публицистически яркого фильма.

Факты далекого прошлого и их историческая проекция в наши дни взяты в этом кинопроизведении в своем динамическом единстве. Рассказывая о первых годах революции, о торжестве ленинских принципов интернационализма, авторы фильма естественно заключают свою картину выводом-призывом: «В наше сегодня, когда армия коммунистов исчисляется десятками миллионов, из тех времен летит бессмертная ленинская мысль: единство братских коммунистических партий на прочных позициях марксизма. Измена ему — преступление перед историей... Верность ему — залог освобождения человечества!»

Современность фильма «Знамя над миром» — следствие его глубокой историчности. Использованные в нем документы и факты получили строго объективное освещение. Время многократно подтвердило верность ленинского предвидения, необоримую силу ленинского учения, его интернациональное значение. И время в этом фильме стало союзником художников-документалистов, верных исторической правде, ленинской правде нашего века.

Но, открывая художнику исторические горизонты, позволяя видеть движение жизни, диалектику истории, время требует от него и особой зоркости, мудрости, умения оценивать факты и явления с позиций марксистско-ленинского мировоззрения, не допуская упрощений и вульгаризации, демагогической игры на «злобе дня».

Владимир Маяковский, которого мы уже не раз вспоминали, утверждал, открывая

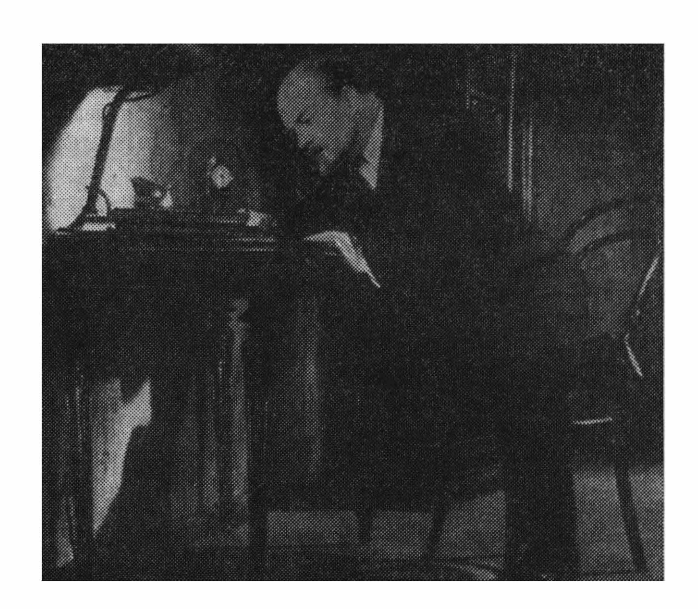


«Октябрь» (1927). В роли В. И. Ленина — рабочий В. Никандров



«Человек с ружьем» (1938). В роли В. И. Ленина — М. Штраух, солдат Шадрин — Б. Тенин

Страницы Киноленинианы



«Рассказы о Ленине» (1957). В роли В. И. Ленина — М. Штраух

поэму «Хорошо!»: «Были времена — прошли былинные», и предлагал поэтической музе испить «из реки по имени ФАКТ».

Подобную декларацию поэта можно понять правильно, только учитывая ее заостренную полемичность, направленную против тех, кто превращал поэзию в некое подобие варева «из любви и соловьев», лишая ее гражданского, общественного содержания. Такая установка Маяковского не отменяла, как это встречается порой у некоторых современных апологетов «самовитого» факта, мысль художника, его классовую позицию, необходимость партийной оценки и творческой переплавки жизненного материала. Недаром сразу же за вышеприведенными строками о реке «по имени Факт» идут проникновенные слова о том, что у поэта каждое событие истории проходит через сердце.

Ни один серьезный, настоящий художник никогда не был и не мог стать рабом факта, не склонял головы перед «самоочевидностью» протокола, ибо известно, что протоколы пишутся людьми. Вырвать факт из всех многообразных связей, в которых он всегда существует в действительности, представить его, так сказать, в чистом виде — все это может предлагать только кабинетная голова, умозрительно препарирующая мир. «Чистого» или, как иногда говорят, «голого» факта нет. Он всегда одет. Его всегда кто-то одевал. Другое дело, что это за одежда? Затемняет ли она объективное содержание факта, его историческое, классовое значение, или помогает выявить его суть в свете самого передового мировоззрения нашей эпохи — марксистско-ленинского.

Наивно полагать поэтому, что взятый сам по себе факт может предохранить от искажений, от неверного истолкования тех или иных явлений. Воссоздание на экране истории жизни Ленина, его беспримерно героической, титанической деятельности требует всегда и неизменно если не всей полноты фактов, взятых в их совокупности и взаимосвязи, то их всестороннего учета и анализа.

В. И. Ленин писал: «В области явлений общественных нет приема более распространенного и более несостоятельного, как выхватывание отдельных фактиков, игра в примеры. Подобрать примеры вообще — не стоит никакого труда, но и значения это не имеет никакого, или чисто отрицательное, ибо все дело в исторической конкретной обстановке отдельных случаев. Факты, если взять их в их целом, в их связи, не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже»*.

В фильме «Шестое июля» М. Шатрова и Ю. Карасика воссоздан один из эпизодов разоблачения В. И. Лениным подобной игры фактами, затеянной лидером левых эсеров Марией Спиридоновой на съезде Советов. Демагогическая по существу речь Спиридоновой как будто бы опирается на факты, на реальное положение вещей, на реально существующую историческую ситуацию. Выхватывая отдельные факты из того социально-политического целого, в котором они существуют, разрывая их действительные связи, Спиридонова представляет дело так, что на какой-то миг может показаться, будто именно она и ее сторонники выражают истинные интересы народа и революции. Но Ильич, анализируя ту же историческую ситуацию с подлинно марксистских позиций, исходя из правильного понимания глубинных народных интересов, доказывает, что на самом деле левые эсеры предают и народ и революцию.

Каждый факт, перенесенный в пьесу или киносценарий, непременно проходит авторскую оценку, «чистку». Если он попал в художественное произведение, он уже взвешен, проверен, на нем стоит «проба» авторского отношения. Эта «проба» есть всегда, независимо от того, «поставил» ее автор сознательно или бессознательно, удачно или неудачно, верно или не-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 350.



«В дни Октября» (1958). В роли В. И. Ленина — В. Честноков

верно, художественно совершенно или неумело.

На мой взгляд, одним из наиболее интересных и перспективных творческих решений ленинской темы в кино в плане освещения истории нашей революции, жизни и деятельности самого Ильича является широко известная картина Е. Габриловича и С. Юткевича «Ленин в Польше».

Стремление ее авторов увидеть прошлое глазами Ильича, проанализировать исторические события и факты в свете его мысли и показать зрителю не только общественно-политическую панораму действительности, но и интеллектуально-психологический мир Ленина — такое решение принадлежит современному кинематографу.

Девяносто минут идет картина, и девяносто минут вместе с Лениным мы радуемся, негодуем, размышляем, сопоставляем, анализируем. Политические события и дела повседневной жизни, люди и характеры, движение истории и судьбы народов — все дано через восприятие Ленина. Мы слышим голос только одного Ильича. Он вспоминает, как все было, кто и что говорил. Драматургия, образный строй, стилистика картины определены движением, развитием, диалектикой ленинской мысли.

Из сложного переплетения многообразных событий, из гигантского вороха дел и задач, которые решал Ильич в августе 1914 года, в фильме отобраны самые существенные для того момента и представляющие наибольший интерес для наших дней. Это проблемы войны и мира, национализма и пролетарского интернационализма.

Авторы фильма стремятся показать, как мысль Ильича движется от частных фактов и наблюдений к широким умозаключениям. И наоборот, от общих марксистских положений — к оценке и анализу отдельных событий и явлений.

Так, оставаясь на почве конкретно-исторической, нигде не деформируя подлинные факты истории, но отобрав и осветив их ленинской мыслью, авторы фильма позволяют нам увидеть эти факты в их истинной исторической перспективе.

Рассматриваемые фильмом «Ленин в Польше» проблемы актуальны и в наши дни. Народы мира то в одной, то в другой точке земного шара в разных формах ведут почти непрерывные бои с силами империализма. С неменьшей остротой и ныне ведет борьбу пролетарский интернационализм с буржуазным национализмом. И здесь ленинские уроки служат великой школой для всех народов, сражающихся за национальную независимость, против империалистического порабощения, против колониализма и неоколониализма, за свободу, мир, демократию, социализм.

Не случайно, что те же проблемы оказались и в центре двух новых документальных фильмов: «Поезд в революцию» и «Март — апрель». В этих картинах отчетливо видно, как лучшие достижения нашего художественного кинематографа, его победы на путях овладения новыми формами экранного повествования, эстетической обработки жизненного материала становятся достоянием всего кинотворчества, осваиваются всеми его видами и жанрами.

В частности, документальная публицистика и научно-популярное кино тоже берут их себе на вооружение. Творчески осваивая уже найденное, открытое, мастера образной кинопублицистики стремятся идти дальше, ибо сама задача все глубже, шире, полнее раскрыть поистине неисчерпаемые богатства ленинского наследия повелительно требует этих вечно неутомимых поисков.

Весьма удачная попытка реставрировать частицу ленинской биографии в период между февралем и октябрем 1917 года предпринята в фильме «Поезд в революцию» (авторы Д. Микоша, В. Микоша, П. Московский, Н. Лыткин, В. Семенов, режиссеры Д. Микоша и В. Микоша).

Создатели этой картины не могли получить в свое распоряжение ни ленинских фотографий того периода (их нет), ни материалов, непосредственно запечатлевших



«Сердце матери» (1965). В роли Владимира Ульянова — Р. Нахапетов; Мария Александровна Ульянова — Е. Фадеева

сложный, трудный и опасный переезд Ленина из Швейцарии в Россию (не считая одного фото, показывающего Владимира Ильича и его товарищей на одной из улиц Стокгольма). Но путем кропотливого изучения и использования свидетельств современников, путем воссоздания образа тревожной и грозной поры, времени величайших общественно-политических потрясений и созревания великой пролетарской революции они сумели волнующе, глубоко эмоционально и драматически напряженно рассказать, как готовился и проходил рискованный, но насущно необходимый переезд, что думал, какие вопросы решал в те дни Владимир Ильич.

Их работа подобна труду художников-мозаистов. Но, складывая свое динамическое кинополотно из сотен мельчайших частиц, они имели перед собой великий «эскиз», уже набросанный самим гениальным мастером, мастером истории — В. И. Лениным, в трудах которого документалисты нашли всесторонне обрисованный «портрет» эпохи. И потому, дают ли авторы «Поезда в революцию» анализ общественно-политической обстановки, сложившейся в России после победы Февральской революции, ведут ли нас по окопам империалистической бойни, они неизменно руководствуются ленинской путеводной нитью, ленинской оценкой того исторического момента. Стоп-кадрами они останавливают время, историческое мгновение, чтобы пристальнее вглядеться в него, и, наоборот, заставляют ожить отдельные кадры, чтобы ощутить бег времени.

Совершенно очевидно, что для создателей этой интересной, темпераментной, публицистически страстной ленты, по праву удостоенной высшего приза на кинофестивале в Лейпциге, не прошел даром опыт, с одной стороны, такой ленты, как «Обыкновенный фашизм» (например, в кадрах, характеризующих врагов революции), а с другой — фильма «Ленин в Польше».

Благотворное влияние последнего из этих фильмов ощутимо и в картине «Март — апрель», созданной режиссером В. Моргенштерном по сценарию А. Тучина и Б. Яковлева.

Авторы этой ленты берут тот же самый период, что взят и в «Поезде в революцию». Но если в картине Д. и В. Микоши немало места отведено косвенным свидетельствам и документам, то в «Марте — апреле» история восстанавливается уже только через призму ленинского взгляда, ленинской мысли. Используя письма Ильича, его статьи того времени, воспоминания Н. К. Крупской, создатели фильма пытаются восстановить ход ленинских раздумий, все, что переживал Ильич, узнав о Февральской революции в России и понимая, как необходим он там, на родине, чтобы не дать повториться еще раз трагическим ошибкам истории, не дать буржуазии воспользоваться плодами народной победы. Ильич во что бы то ни стало — «хотя бы через ад» — решил приехать в Россию, чтобы возглавить партию и весь трудовой народ, повести его на решающий штурм капитализма.

На наш взгляд, в этом удачном фильме есть один просчет. Это попытка актера — диктора, чтеца подражать голосу и интонациям В. И. Ленина, даже стараясь воспроизвести легкое грассирование Ильича. Думается, что в такой строго научной ленте смешение элементов документального и художественного кино недопустимо. Вводя, так сказать, игровой акцент, известное «перевоплощение», являющееся в полной мере областью художественного кинематографа, авторы фильма нарушают цельность его восприятия. Но их стремление увидеть события марта — апреля 1917 года глазами Ильича, передать строго документально круг мыслей и чувств (да, и чувств!), переживаемых В. И. Лениным в тот момент, представляется весьма ценным.

Пожалуй,. самым смелым, хотя и не менее спорным является, по нашему мнению, экспериментальный фильм «Страница 100». Эта полнометражная лента создана на студии «Леннаучфильм» (сценаристы Г. Бруссе и И. Тупикина, автор



«Синяя тетрадь» (1963).
В роли В. И. Ленина — М. Кузнецов, Орджоникидзе — Э. Магалашвили

текста А. Гастев, научные консультанты — доктор юридических наук Ю. Баскин, доктор философских наук Л. Суворов, режиссеры Г. Бруссе и М. Клигман).

Когда-то С. Эйзенштейн мечтал об экранизации «Капитала» Карла Маркса, размышлял о том, какими средствами передать в фильме сложнейшее движение диалектической мысли, развитие философской идеи. Авторы картины «Страница 100» и поставили перед собой эту, казалось бы, почти невыполнимую задачу: они решили раскрыть с помощью кино содержание одной из страниц «Философских тетрадей» Ленина, раскрыть не ученически, не создавая некое учебно-наглядное пособие, а давая образное киновыражение ленинской мысли, приложив ее, в частности, к анализу событий первой мировой империалистической войны. Ведь именно в ту грозную пору, изучая «Науку логики» Гегеля, и сформулировал Ильич на сотой странице своих «Философских тетрадей» основные законы диалектики.

В. И. Ленин всегда придавал величайшее значение вопросам теории, марксистской философии. И будучи в далекой сибирской ссылке, и находясь за границей в вынужденной эмиграции, он наряду с гигантской практической деятельностью, непрерывным конкретным руководством рабочим революционным движением вооружал большевистскую партию, пролетариат России, мировое революционное движение самой передовой научной теорией, творчески развивал и обогащал марксизм.

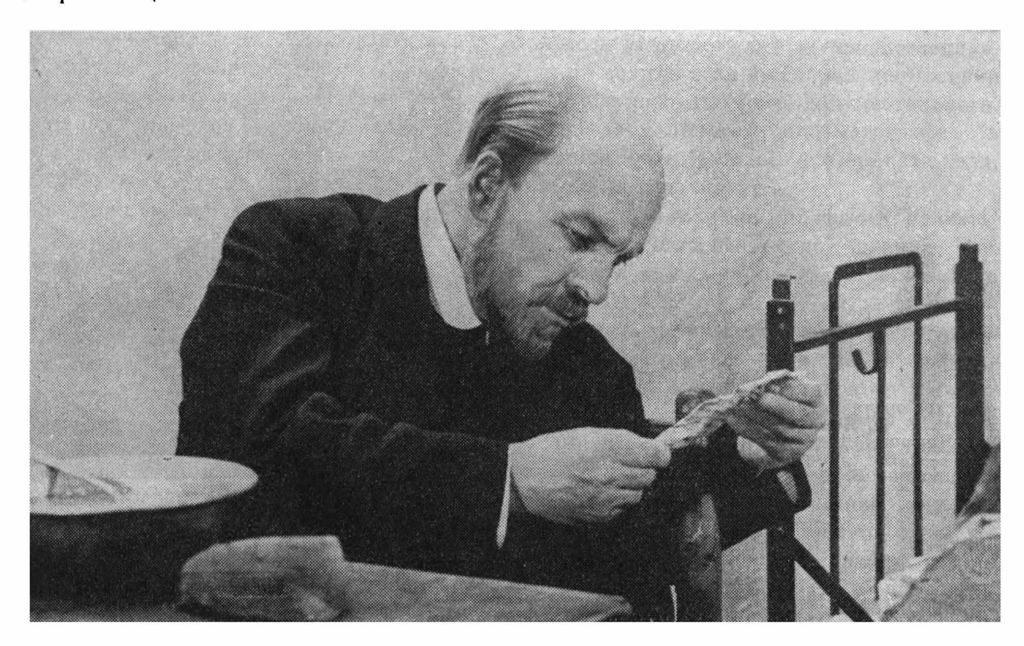
На первый взгляд может показаться непонятным, странным, что именно в дни, когда разразилась гигантская мировая катастрофа и началась империалистическая война, В. И. Ленин садится конспектировать философский академический труд Гегеля «Наука логики».

«Читать?!. Время ли было читать?» — восклицают в фильме его авторы. И отвечают: «Самое время... Может быть, именно в такие моменты, когда бессмыслица, затопившая мир, кажется, безраздельно правит человеческой волей, когда в лучшем случае стараются не видеть, не слышать, не размышлять, именно тогда необходимо лечить этот чудовищный исторический вывих, сверяясь с логикой самой же истории».

Да, именно в момент, когда мир, все человеческое общество, казалось, погрузились в пучину неуправляемого хаоса, когда, как думалось некоторым, рухнули все разумные начала жизни и впереди не было никакого выхода, кроме погружения в страшную бездну жесточайшей войны, уносившей миллионы жизней, именно в этот момент нужен был организующий, систематизирующий ум, который распутал бы этот клубок противоречий и тем самым встал бы над хаосом, овладел им, чтобы вывести человечество на единственно верный путь разрешения непримиримых классовых катаклизмов, на путь социалистической революции.

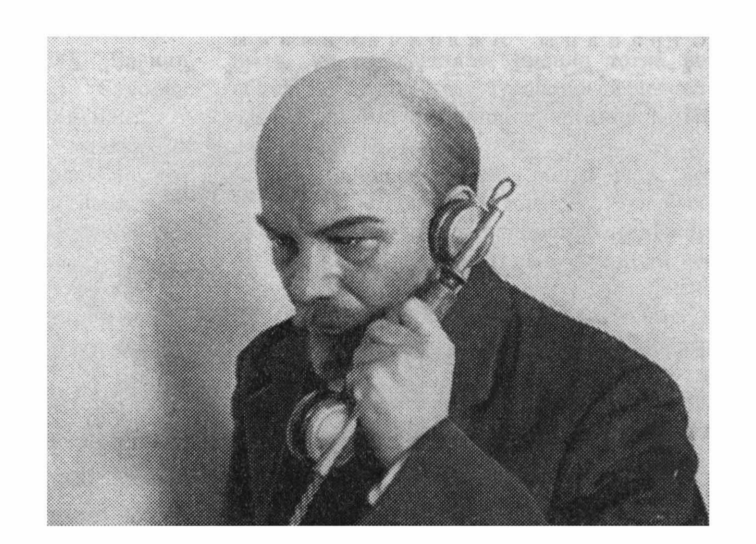
Анализируя ленинской диалектической мыслью факты, события, общественно-политические процессы периода первой мировой войны, авторы фильма подводят зрителя к пониманию всеобщности диалектики, «алгебры революции», которой владел Владимир Ильич и которой он вооружал мировой пролетариат.

Как известно, материалистическая диалектика, развитая Лениным в «Философских тетрадях», имеет важное методологическое значение для исследования закономерностей построения коммунистического общества, анализа противоречий современного капитализма, определения тактики мирового коммунистического движения в современных условиях, для борьбы против буржуазной философии, современного ревизионизма и догматизма. И, конечно же, авторы фильма не могли даже коснуться всех этих аспектов, всех сторон темы. Да они и не ставили перед собой такой задачи. Их цель была скромнее, уже, но ее узость относительна. Ограничив себя анализом лишь некоторых проблем, связанных с возникновением войны, и рассматривая применительно к ней основные законы диалектики, создате-



«Ленин в Польше» (1965). В роли В. И. Ленина — М. Штраух

Страницы
Киноленинианы



«Шестое июля» (1968). В роли В. И. Ленина — Ю. Каюров, Дзержинский — В. Лановой, Свердлов — В. Татосов

ли фильма стремятся побудить зрителя, как это и требует марксистско-ленинская теория, творчески овладеть ею.

В картине «Страница 100» есть весьма удачно решенные куски, но все же ее создателям, на наш взгляд, далеко не всегда удалось найти адекватное кинематографическое выражение ленинским идеям. Мысль Ильича смело проникает в глубинные процессы, анализирует количественные накопления, переходы событий и явлений в новое качество, а на экране в это время происходит порой лишь простое суммирование единичных фактов.

Трудно винить в этом авторов фильма. Они располагали лишь тем изобразительным материалом, который сохранился в фильмофондах. А ведь не тайна, что кинематограф 1914—1915 годов переживал еще пору своего становления, находился в почти младенческом состоянии и не мог, не в силах был запечатлеть всего того, что сегодня нас интересует. К тому же ведь и сами деятели кино, проводившие съемки на фронтах и в тылу, руководствовались отнюдь не теми задачами, которые должны решать сегодня советские мастера, обращаясь к тем же фактам, явлениям.

Несомненно, что фильм «Страница 100» заслуживает и требует более подробного анализа: как удач, так и просчетов, в частности, еще предстоит заняться анализом исторической картины, нарисованной в нем. Однако при всех недостатках и спорности ряда решений его авторам удалось все же сделать первый шаг, наметить новый путь исканий: передать новыми кинсредствами движение ленинской мысли.

●

Самое важное и существенное во всех рассмотренных нами фильмах состоит в том, что факты истории, освещенные прожектором ленинской мысли, обретают для нас новый объем, глубину, вооружают знанием законов общественного развития, помогают формированию новых сознательных борцов за коммунистическое переустройство мира.

Мысль Ленина — это целая Вселенная. Как ни велики и ни бесспорны достижения нашего художественного, документального, научно-популярного кинематографа в освоении этого Космоса, оно, по сути дела, только еще начинается.

И много здесь еще предстоит сделать, а перспективы необъятно широки, ибо ленинская мысль продолжает изменять и обновлять мир.

Ощущать и осмысливать поступательное движение Времени — это значит постигать величие и смысл ленинского теоретического наследия, плоды великой практической работы нашей Коммунистической партии, которую строил и пестовал Ленин.

Приобщаться же к теоретическому наследию Ленина, к нравственной и творческой силе его личности — значит быть в центре самых актуальных и насущных проблем современного бытия — социальных, общественно-политических, философских, моральных, эстетических. Значит поверять искусство и действительность марксистско-ленинской мыслью.

Наследовать идейное содержание ленинского учения — значит заглядывать в будущее, проектировать его, видеть пути и средства достижения высших коммунистических целей нашего движения и нашей борьбы.

Великий Ленинский юбилей необычайно активизировал, ускорил, интенсифицировал те творческие поиски, которые уже десятки лет страстно и самоотверженно ведут советские кинематографисты, раскрывая неисчерпаемые глубины бессмертного ленинского наследия. Само приобщение к жизни вождя, к великой сокровищнице его мысли, овладение ленинским методом мышления, ленинским взглядом на мир, стремление найти ему адекватное кинематографическое выражение неизмеримо обогащают наше киноискусство, служат мощным стимулом его подъема на новые высоты.

Листая страницы Кинолениниианы

Публикуемый ниже очерк представляет собой попытку спустя три с лишним десятка лет после постановки картин «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» реконструировать ход и атмосферу работы над фильмами. Хотя часть материалов уже известна, мы надеемся, что очерк будет встречен с интересом читателями и поможет им снова войти в тот поток творческой энергии, поисков, праздничного воодушевления, на стержне которого впервые возник на экране образ В. И. Ленина.

Возвращение в праздник

- *Все, конечно, заняты... Нет, время нашлось!*
- *1937 год. Ленин идет по «Мосфильму».*
- *«Вертикаль» и «горизонталь» А. Каплера.*
- *Сценарист в гостях у Н. К. Крупской.*
- *«Кто охранял Ленина?»*
- *Два часа в коммунальной квартире.*
- *«Ваш сценарий утвержден...»*
- *82 замечания.*
- *Полгода на фильм.*
- *Киногруппа в «двойном комплекте».*
- *«Щукин решит судьбу картины».*
- *Затворники из Астафьева.*
- *Эмиль Гилельс отказывается играть.*
- *«Нереальный план киногруппы...»*
- *Ванин в «процессе оживления образа».*
- *Охлопков не утвержден...*
- *Черномор в массовке.*
- *«Молния! Группа Ромма должна подтянуться!»*
- *«Принесите стакан чаю!» — «Стакан яду ей!»*
- *«Умным притвориться нельзя».*
- *«Как живет синьор Дринь-дринь?»*
- *Ночной звонок А. Каплеру.*
- *«Когда сцена кончилась, мне наложили повязку на руку...»*
- *«Молния! Все равняйтесь на стахановскую группу Михаила Ромма!»*
- *«Товарищ Михаил, поздравляю...»*

Был конец года.

На киностудиях гнали «полезные метры».

Торопились за «уходящими объектами», спешили снять долго не приходившую зиму. Всем было некогда.

Каплер готовил три передачи по телевидению, дописывал сценарий, сдавал книжку в печать.

Ромм был занят новым документальным фильмом «Первые страницы» — о В. И. Ленине, о том, как зарождалась ленинская тема в искусстве, встречался со множеством людей, писал сценарий еще одного фильма.

Волчек заканчивал очередную картину, деля время между студией и ВГИКом...

Что конец года — было известно.

И что все заняты 24 часа в сутки — тоже.

Но рассказать о двух фильмах — «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» — нам, разумеется, хотелось не вообще когда-нибудь, а в третьей книжке журнала, накануне юбилея.

Хотеться-то хотелось, только мало кто верил в то, что желаемое осуществится. Слишком короткими были сроки, слишком много препятствий надо было преодолеть.

Однако случилось то, что поистине заслуживает удивления: у людей, занятых сверх меры, вдруг нашлось время! Нашлось потому, что эти два фильма остались в их жизни, как самая большая любовь.



Съемочная группа фильма «Ленин в 1918 году»

И раньше были диги, камеры, актеры.
И после были диги, камеры, актеры.
Но тогда впервые в кадре был Ленин — он действовал, он говорил, он жил на экране. Такое забыть нельзя.

Забылось многое: имена, события, факты, но осталось одно общее ощущение праздника — так те дни запомнили все. И не только участники картины, а и те, для кого она делалась,— зрители.

Вот только один пример: в те дни в Ростов-на-Дону успели послать лишь одну копию фильма, и очереди за билетами на киносеанс были ничуть не меньше, чем очереди за хлебом полвека назад. Тогда вмешался Ростовский обком партии: специальным решением было установлено, что первыми картину смотрят те районы области, которые первыми выполнят план хлебозаготовок.

Но этот праздник для всех готовился в будни — в месяцы и дни, каждый из которых имел свое название и свое число. Отсюда — форма нашего очерка: рассказ по месяцам и дням.

Чтобы пройти хотя бы часть того пути, которым шли создатели фильма, пришлось перечитать и те исторические документы, и прежде всего — воспоминания современников о Ленине, которые читали они.

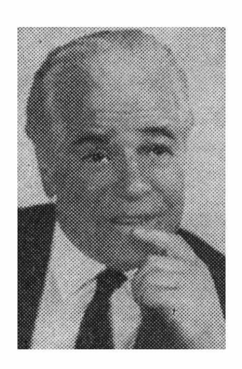
Так появились отступления «с фактами в руках».

И еще об отступлениях: те, кто работал над обоими фильмами, вспоминали многое и о съемках «Ленина в 1918 году». И хотя я пишу о создании первой картины, было бы несправедливо не рассказать хоть малую толику того, что я слышал о съемках второго фильма...

Апрель — август 1936 года

Все началось с того, что весной 1936 года к двадцатилетию революции советским правительством был объявлен конкурс на создание киносценариев и театральных пьес, посвященных Октябрю. На написание сценариев отводилось полгода, пьес — год. Необходимость такого жесткого для кинематографистов срока диктовалась простейшим соображением: для постановки фильма надобен год, тогда как для спектакля вполне достаточно полгода. Готовые произведения должны были появиться на сцене и экране к 7 ноября 1937 года. Вот, кстати, причина того, что киносценарий «Ноябрь», отвергнутый жюри, Н. Погодин успел до окончания срока конкурса переделать в пьесу «Человек с ружьем», впервые сыгранную 13 ноября 1937 года в театре имени Вахтангова и уже потом появившуюся на экране.

Конкурс был закрытый, то есть участвовать в нем приглашалось ограниченное число писателей и кинематографистов, главным образом известных. К собственному удивлению, среди них оказался и молодой сценарист Алексей Каплер, имевший на своем счету только две картины — «Три товарища» (сценарий написан в соавторстве с Т. Златогоровой) и «Шахтеры».



А. КАПЛЕР. Если говорить по-честному, не стараться в ретроспекции увидеть себя в чем-то лучше, чем был, то надо признаться: приступая к работе над сценарием, я знал биографию Ленина, как все, не как историк, а в самых общих чертах.

Но одно дело — знания, другое — время, в которое ты рос, другое — то, что проникает в человека независимо от него самого: от эпохи, от революции, от гражданской войны, от Киева, где прошло мое детство и где в гражданскую на моих глазах много раз менялась власть, от Маяковского, Эйзенштейна, Довженко, Мейерхольда... Это был воздух, которым дышали все.

Вот с таким багажом Каплер занялся изучением материала — по «вертикали» и по «горизонтали», как он говорит. По «горизонтали» — эпоха, которая его интересовала, 1917 год — в данном случае, а по «вертикали» — вся жизнь Ленина.

И на все — и изучение материала и написание сценария — давалось полгода. Было от чего прийти в отчаяние — тем более что помощи ждать было неоткуда.

Однако, как писали старые романисты, судьбе было угодно, чтобы помощь пришла.

Молодой сценарист встречался со многими, кто видел Ленина, слушал его выступления, разговаривал с ним. Наибольшее впечатление на Каплера произвели встречи с Надеждой Константиновной Крупской.

А. КАПЛЕР. Свидания с Крупской устраивала (и обычно присутствовала на них) Вера Соломоновна Дридзо (дочь старого большевика С. А. Лозовского), которая с 1919 года была секретарем Крупской и навсегда осталась верным другом Надежды Константиновны. Кстати, недавно опубликованы ее очень интересные мемуары.

Крупская принимала нас в той же скромной квартирке в Кремле, где раньше жили она и Владимир Ильич. Известно, что кухня их квартиры одновременно служила и столовой — вот там она нас и принимала.

●

Разговоры Каплера с Крупской не носили характера интервью, вопросов и ответов. Хотя Надежда Константиновна и знала, что Алексей Яковлевич собирается писать об Октябре, но сценарист приходил в г о с т и, и разговор мог идти о чем угодно: Крупская могла рассказать не только о Владимире Ильиче, но и о своих гимназических впечатлениях, о каком-то общественном или театральном событии и так далее. Каплер вспоминает, что однажды В. С. Дридзо сделала три яичницы, разбив в каждую по три яйца, и подала их на стол в тот момент, когда Крупская что-то с увлечением рассказывала. Не принимаясь за еду, Надежда Константиновна продолжала говорить.

А. КАПЛЕР. Вера Соломоновна сказала ей: «Надежда Константиновна, вы поешьте, а потом расскажете». Крупская шутливо отмахнулась и продолжала говорить. Через некоторое время послышалось второе напоминание, но Крупская опять отмахнулась. Наконец, еще через несколько минут, Вера Соломоновна тоже в шутку — как старый друг она имела на это право, для их отношений это было естественно — сказала сердито: «Надежда Константиновна! Да съешьте же наконец яичницу!» Тогда Крупская повернулась к ней, и я услышал: «Ем, спасибо, ем...» — и потом она продолжила свой рассказ.

Она была очень живым, милым, сердечным и веселым человеком с отличным чувством юмора, а по литературе я представлял ее себе чуть ли не аскетом. Она совершенно изменила мое представление о себе и открылась с какой-то новой стороны, и это, естественно, очень помогло мне представить и самого Владимира Ильича.

●

Перед тем как начать писать этот репортаж, я пошел в кинотеатр — еще раз посмотреть оба фильма.

Экран. «Ленин в Октябре». Канун Октября. В те дни шла настоящая охота за Лениным. «Временные» всех мастей хорошо представляли себе, что значил для революции один этот человек.

Идет совещание.

П о с о л. Я полагаю также необходимым принять некоторые меры относительно большевистских лидеров.

Р о д з я н к о. Ленина убить и немедля!

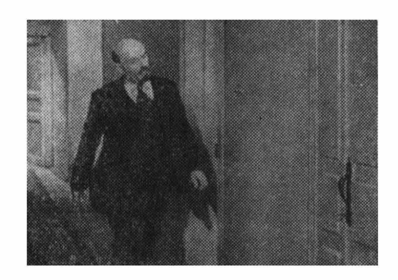
П о с о л. Я хотел говорить дипломатичным языком...

Дается задание филеру.

Р у т к о в с к и й. Наружность у него обыкновенная — таких много. Рост средний... Волосы рыжеватые.

Ж у к о в. Лысина.

Р у т к о в с к и й. ...Огромный лоб...
Ж у к о в. Картавит... Любит делать так...
Жуков закладывает большие пальцы рук за проймы жилета.
Ф и л е р. Ленин? Ульянов?
Р у т к о в с к и й. Да.



Заседает Временное правительство.
К е р е н с к и й. Павел Николаевич, а почему до сих пор не пойман Ленин?
М а л я н т о в и ч. Ищем.
Керенский, с досады стукнув кулаком по столу, садится...



Филер входит в дом, поднимается по лестнице, останавливается перед квартирой Анны Михайловны, где скрывается Ленин. Стучит.
В квартире Ленин на цыпочках идет по коридору к двери, прислушивается: стук незнакомый; не отпирает.



●

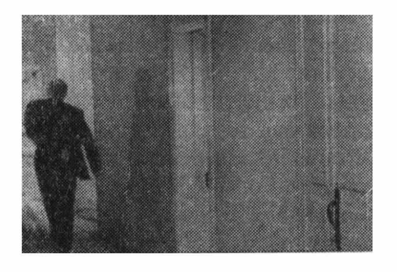
— Не пойдет, раз не так стучат!— убежденно шепчет мальчишка слева от меня, не отрывая взгляда от экрана.

●

Экран. Ленин поворачивается и уходит обратно в комнату.
Слышен стук в дверь. Ленин начинает ходить по комнате. ...Анна Михайловна вбегает по лестнице и видит, что ч е л о в е к в ж и л е т к е изо всех сил стучит в дверь.



— Мадам,— возбужденно говорит он Анне Михайловне,— у вас в квартире кто-то есть!.. Я стучу — не открывают, а за дверью шаги, кто-то ходит!..
— Что вы скандалите? Что вам надо?— нервничает Анна Михайловна.
— Кто-то ходит...— говорит человек в жилетке.
— А что вам надо?
— Примус мне надо. Примус хотел у вас попросить.
— Нет у меня примуса. Уходите.
— Странно, мадам! Я же у вас брал.
— Нет у меня примуса! Уходите!
— Странно... поселились тут... ходят!..— говорит, уходя, человек в жилетке.
После этого филер, следивший за всем происходившим из-за угла лестницы, радостно крестится и стремглав бежит за юнкерами.









●

Теперь отзывается и другой мой сосед, отец мальчика:

— Не может быть! Придумали!..

●

Тема «Ленин-конспиратор» еще ждет своих исследователей...

В 1895 году полиция арестовала 25-летнего руководителя петербургского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», и это был один из двух случаев, когда русским жандармам удалось арестовать Ильича. Вслед за тем проходят десятилетия — и ни одного провала.

Отбыв ссылку, в 1900 году Ленин ездит по городам и весям России, договариваясь об издании общерусской газеты. Было бы странно, если бы за революционером, только что отбывшим ссылку, не установили полицейское наблюдение. Оно и велось, но Ленин-конспиратор провел царских ищеек, что называется, за нос и, договорившись с товарищами о способах доставки нелегальной газеты, уехал за границу. Правда, перед самым выездом его арестовывают, но улик не было, и «через дней десять его выпустили».

В начале ноября 1905 года Ильич снова в России, в Питере. Он поселяется нелегально, много раз меняет паспорта. Крупская пишет: «С Ильичем мы по условиям конспирации жили врозь...», «...Ильич маялся по ночевкам...».

«Ильича полиция уже искала по всей Финляндии, надо было уезжать за границу», — эта запись Крупской относится к концу 1907 года, когда Ленин был вынужден вновь эмигрировать.

Итак, два года в России и Финля́ндии, где было почти так же опасно. Сотни опытных конспираторов, в том числе виднейших большевиков, выслежены, провалены и арестованы. Десятки раз на след Ильича нападают жандармы, но он меняет паспорта, явки, ночевки, одежду, даже сбривает бороду... Нет, опять ищейки остались с носом.

Что же сказать о 1917 годе? С апреля по ноябрь тучи шпиков ищут Ленина, 7 июля Временное правительство издает даже официальный приказ о его аресте... Итог мы знаем: ничего у Временного не вышло.

Можно смело сказать, что Ленин был одним из самых блестящих конспираторов, каких вообще знала история. Повторяю, тема «Ленин-конспиратор» еще ждет своих исследователей.

И вдруг на экране Ленин обнаруживает себя, идя по коридору... Могло ли это быть?..

ВОПРОС. Алексей Яковлевич, этот эпизод был вам кем-то рассказан или вы предположили, что так могло случиться?

А. КАПЛЕР. Мне тогда никто этого не подсказал. Просто я предположил, что в тогдашней обстановке даже Ленин мог на минуту потерять осторожность.

●

Оказывается, так не только могло быть — было.

Н. КРУПСКАЯ. «Раз помню такую сцену. Ильич куда-то услал Фофанову по делу; условлено было, что он дверей не будет никому открывать и не будет отзываться на звонки. Я стучала условным стуком. У Фофановой был двоюродный брат, учащийся в каком-то военном учебном заведении. Прихожу вечером, смотрю, стоит этот парень на лестнице с каким-то растерянным видом. Увидел меня и говорит: «Знаете, в квартиру Маргариты забрался кто-то». «Как забрался?» —«Да, прихожу, звоню, мне какой-то мужской голос ответил; потом звонил я, звонил — никто не отвечает». Парню я что-то наврала, уверила, что Маргарита сегодня на собрании, что ему это показалось, и только тогда успокоилась, когда он сел в трамвай и уехал. Вернулась потом, постучала условным стуком и, когда Ильич открыл дверь, принялась его ругать: «Парень мог ведь народ позвать». «Я подумал, что спешное».

●

Таков, очевидно, был накал событий в те дни, когда час от часу должна была грянуть революция, которую Ленин готовил всю жизнь, так заняты были этим все его мысли, что даже Ленин — блистательный конспиратор — невольно выдал себя, п о д а в г о л о с даже не на условный стук, а на з в о н о к, что вообще не было предусмотрено.

Очевидно, знай это Каплер, когда писал сценарий, эпизод на экране приобрел бы еще более драматическую окраску. Но в основном, в принципе догадка Каплера была верна. И правы были и Ромм, и Щукин, у которых этот эпизод не вызвал ни малейших сомнений.

А. КАПЛЕР. От бесед с Крупской у меня осталось общее впечатление, что я не задавал вопросов, но, очевидно, задавал, потому что один свой вопрос хорошо помню. Я сказал: все без исключения пишут, что Владимир Ильич любил шутить, и никто не приводит ни одного конкретного примера, а мне это очень важно... Надежда Константиновна задумалась и тоже не привела ни одного конкретного примера. И ни Мануильский, ни другие, с кем мне пришлось говорить, тоже не привели таких примеров. И я тогда подумал, что Ильич шутил, что называется, ситуационно, и вместе с какой-то ситуацией, явившейся поводом для шутки, уходила и шутливая интонация. Забегая вперед, скажу, что я попытался именно в этом плане писать сценарий...

●

Вот что говорил Ленин на XI съезде партии: «Товарищи, шутка, конечно, хорошая вещь. Без шуток, конечно, нельзя говорить на большом собрании, потому что люди устали; надо по-человечески понимать».

И. РАДЧЕНКО. «Надо сказать, что Л. Б. Красин не раз писал мне из Лондона, передавая через меня Владимиру

Ильичу свое прошение об отставке его от поста наркома внешней торговли. Когда при свидании с Владимиром Ильичем я ему передавал это прошение, он мне сказал, смеясь:

— При рабоче-крестьянском правительстве отставок не просят, а дают. Так и передайте Красину».

Г. ЧИЧЕРИН. «В. И. Ленин постоянно вышучивал со своим неподражаемым юмором всякую расплывчатую, неясную и недодуманную мысль».

●

А. КАПЛЕР. По мере изучения исторических материалов и бесед с участниками Октября я все больше и больше погружался в атмосферу жизни Ленина. Я читал и перечитывал каждую заметочку, так или иначе относящуюся к нему. И незаметно для самого себя оказался в плену его обаяния. Сидя над его письмами и записочками, я смеялся и ревел, я собирал все, что относилось к Ильичу, рылся в архивах, читал, читал и вдруг обнаружил, что совсем по-особому, по-новому полюбил этого человека и что писать об Октябрьской революции — это значит писать о Ленине. О нем. Просто о нем. И никакого другого решения для меня не может быть.

Однако в то время писать Ленина, писать его слова, его мысли, его поступки казалось чудовищной претензией и непростительным кощунством.

Между тем вещь сама складывалась именно как вещь об Ильиче.

Тут нужно сделать поправку на время: сейчас, когда выходят десятки, если не сотни сочинений — прозаических, театральных, кинематографических, где участвует Ленин,— тогдашние мои чувства могут показаться непонятными. Но тогда даже Тренев побоялся написать реплики Ленину: в первой редакции пьесы «На берегу Невы» Владимир Ильич проходил по сцене без слов...

Сам не пойму, как достало у меня дерзости. Мне показалось, что кроме основной темы самой революции и руководства Владимиром Ильичем Лениным революцией существовали конкретные обстоятельства, которые могли бы помочь сформировать сюжет. Очень важно ведь, чтобы герой был, так сказать, одновременно субъектом и объектом происходящего. Скажем, то, что кроме всего прочего Ленин в это время находился в состоянии опасности — его разыскивали, преследовали... Все это, мне казалось, могло поддержать напряженность сюжета.

Когда я пришел к этим выводам, то нашел человека, который непосредственно участвовал в этом «сюжете опасности»: этим человеком был финский коммунист Эйно Рахья, которому партия доверила охрану Ленина.

Я прекрасно понимал, что во всяком историческом произведении, если оно художественное, вымысел и домысел необходимы: иначе ничего нельзя сделать. Но есть какие-то факты, исторически настолько точно известные, что их менять нельзя, потому что тогда вы не сможете достичь правды истории. Для себя я их назвал «столбы».

Ну, скажем, известно, что Ленин приехал в Петроград в октябре 1917 года на паровозе и скрылся в квартире Фофановой. И в фильме он не мог приехать весной или зимой, не мог приехать на автомобиле или приплыть на рыбачьей лодке. Но вот как он чувствовал себя на паровозе или в квартире Фофановой, кого встретил, о чем говорил — этого уже нет нигде, и это может быть предметом догадки. Тут просто надо догадаться, что мог Владимир Ильич с его характером, с его эрудицией, с его гениальной прозорливостью, с добротой и принципиальностью и так далее, что в данных обстоятельствах он мог бы сказать или мог бы совершить. Это уже путь догадок (а правильно или неправильно я догадался — вопрос другой).

Так вот, Эйно Рахья был одним из «столбов»; не решив вопроса о том, выводить или нет его в сценарии, я не мог даже начинать работать.

●

Н. КРУПСКАЯ. «Вечером, наконец, пришел к нему Эйно Рахья, финский товарищ... служивший связью для Ильича с организацией».

●

А. КАПЛЕР. «Одним из непременных участников событий тех дней не мог не стать охранявший Ленина финский коммунист Эйно Рахья. Между тем в то время, когда я работал над сценарием, Рахья был репрессирован (его реабилитировали после XX съезда партии).

Никакой речи, естественно, не могло быть о том, чтобы он стал действующим лицом сценария»*.

Тогда я бросил все и поехал в Москву — советоваться с начальником ГУКа (Главного управления кинематографии) Б. З. Шумяцким, старым большевиком, бывшим в период от февраля до октября 1917 года одним из редакторов «Рабочего пути» (под этим названием выходила «Правда»), которого я очень ценил. Борису Захаровичу понравился замысел сценария, и он сказал мне такую вещь:

— Понимаете, ведь у вас вымышленные персонажи все равно есть?

— Конечно, есть.

— Тогда сделайте такое отступление от истины. Если говорить в принципе, кто охранял Ленина? Охранял его рабочий класс. Так что в данных обстоятельствах, если уж в сценарии такой человек вам необходим и без него вы не можете обойтись, назовите его хоть Ивановым.

Я послушался Шумяцкого, и отсюда появился Василий — вымышленный персонаж. А уж появившись, он начал обретать плоть и кровь, то есть какой-то характер...

М. РОММ. О картине я впервые узнал в августе 1936 года, когда жил у моих приятелей на даче в Кратове. Однажды в конце августа ко мне приехал Алексей Яковлевич Каплер и рассказал, что он работает над сценарием об Октябрьской революции. Он убедился, что в сценарии необходим Ленин в качестве действующего лица, и очень волновался, как это получится.

В тот день он довольно подробно рассказывал мне исторические материалы. Помню, что ни строчки еще не было написано, и Каплер как бы примеривался еще, перебирая варианты построения сценария. Он, в частности, в качестве сюжета, параллельного центральному, резервировал историю с шофером-эсером, на котором кроме Рутковского персонифицировался эсеровский заговор. Алексей Яковлевич очень волновался, насколько это будет действенно в смысле драматургии.

Если говорить откровенно, я не верил, что сценарий у него получится и будет принят,— не забудьте, что речь шла о первом игровом фильме, где бы действовал и говорил Ленин. Но когда Алексей Яковлевич спросил, согласен ли я в принципе снимать такую картину, то я не возражал, потому что замысел мне, конечно, понравился.

Сентябрь — октябрь 1936 года

За всем тем Каплер с ужасом заметил, что прошло уже четыре месяца, оставалось два до окончания срока конкурса, а еще ни одной строчки сценария написано не было.

Ни одной.

Было громадное количество выписок из документов.

Было огромное количество заметок по поводу всего, что казалось ему интересным. Было ощущение возможности написать.

И, главное, было желание изучать материалы и дальше.

А. КАПЛЕР. Процесс накопления в данном случае мог быть безграничным, и я просто заставил себя остановиться, перестал какие бы то ни было материа-

* А. Каплер. Рассказы о творческом пути, М., изд. Бюро пропаганды советского киноискусства, 1967, стр. 58.

лы разыскивать и читать. Я заставил себя сесть писать.

И здесь я наткнулся на своеобразный психологический барьер. Когда я впервые написал, как пишется в пьесе, слово «Ленин» и поставил двоеточие, чтобы начать писать текст, я не смог этого сделать. Несколько раз я начинал и бросал, так и не написав ни одного слова...



М. РОММ. Тогда Каплер очень мучился, что приходится выдумывать реплики за Ленина. Он говорил:

— Приходится ставить двоеточие, писать «Ленин» и затем выдумывать слова за Ленина.

В конце августа 1936 года он не написал еще ни одной такой реплики. Это было для него самым страшным, и я его прекрасно понимал.

А. КАПЛЕР. Есть, по-моему, какой-то закон — воздействие на человека подлинных документов. В виде ли собственно документа, или вещей, или обстоятельств... Если говорить о таком воздействии, то наиболее сильно подействовало на меня посещение квартиры Фофановой.

●

Н. КРУПСКАЯ. «6 ноября (24 октября) Ильич сидел еще законспирированный на Выборгской стороне в квартире нашей партийки Маргариты Васильевны Фофановой (угол Б. Сампсоньевского и Сердобольской, д. 92/1, кв. 42), знал, что готовится восстание, и томился тем, что стоит вдали от работы в такой момент».

●

В первых числах сентября, почти потеряв надежду написать хоть слово за Ленина, Каплер отправился на квартиру Фофановой — адрес был ему известен из документов. Первое запомнившееся впечатление — сам дом: ТОТ ЖЕ дом...

Тогда музей там еще не организовали — это была самая обыкновенная коммунальная квартира, в которой проживало несколько семей. Дверь открыла женщина простого вида, и Каплер, назвавшись журналистом, долго объяснял, что собирает материалы о жизни Ленина, что будет писать о нем и хотел бы посмотреть комнату, где скрывался Ильич.

— Вы знаете, что здесь скрывался Владимир Ильич? — спросил Каплер.

— Да, я знаю,— сухо промолвила женщина.

— По документам известно, что эта комната расположена прямо по коридору; из окна ее видна железнодорожная насыпь. Известно, что Ленин имел в виду бежать через окно, если бы его здесь выследили. Нельзя ли мне посмотреть эту комнату?

— Комната чужая, хозяев нет дома, комната заперта,— ответила женщина.

Положение, казалось, было безвыходным. Однако женщина не захлопнула дверь, а, помолчав, еще раз внимательно взглянула на стоявшего перед ней человека и переспросила:

— Значит вы будете писать о Ленине!

Каплер кивнул.

— Ну идемте,— решилась женщина и впустила его в квартиру; оказалось, больше никого там не было.

Она извлекла из «тайного места» ключ от комнаты и молча открыла дверь. Поскольку «семь бед — один ответ», Каплер обратился к ней еще с одной просьбой, в исполнимость которой он весьма мало верил:

— Не могли бы вы оставить меня в комнате одного на час? Я просто посижу...

К его удивлению, женщина вышла из комнаты и прикрыла за собой дверь. В совершенном одиночестве Каплер провел два часа...

А. КАПЛЕР. Надо вам сказать, что это произвело на меня грандиозное впечатление. Я мысленно отбросил кровать,

которая там стояла, и ковер, висевший на стене... Воздух здесь, конечно, сто тысяч раз переменился с того времени, но мне казалось, что это именно тот воздух, которым дышал Ильич...

Мне кажется, ничто не способно дать такой толчок воображению, как общение с подлинными вещами, с обстановкой, окружавшей ушедшего от нас человека.

Я поблагодарил хозяйку, вышел из квартиры и покрутился еще возле этого дома — как-то не хотелось уходить. А потом я пошел по тому пути, по которому Ильич шел в ночь на 25 октября 1917 года, направляясь в Смольный. И, представьте себе, я шел буквально в атмосфере тех дней 1917 года до Смольного, который тоже казался мне тем Смольным — с кострами, с красногвардейцами, с матросами, с вооруженными рабочими...

Посещение квартиры Фофановой было очень важным этапом работы, и, может быть, без этого я ничего бы не написал...

●

Через два месяца сценарий был закончен и заказной бандеролью отправлен в Москву.

Апрель 1937 года

Прошло четыре месяца. Никаких сообщений о судьбе сценария за это время не поступало. Каплер начал понимать, что сценарий провалился. Однако около 10 апреля на его имя пришла правительственная телеграмма: «ВАШ СЦЕНАРИЙ УТВЕРЖДЕН ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫМ ЖЮРИ ПОЗДРАВЛЯЮ ВЫЕЗЖАЙТЕ МОСКВУ КЕРЖЕНЦЕВ».

Получив телеграмму, Каплер немедленно сел в поезд и приехал в столицу.

Вначале он зашел в ГУК к Шумяцкому, который тепло поздравил его.

— Я был на заседании комиссии, где обсуждался ваш сценарий,— сказал на прощание Шумяцкий,— и записал замечания выступавших. Обязательно исправьте сценарий в соответствии с этими замечаниями,— и он протянул конверт с вложенными в него листами. — Сейчас вас ждут в ЦК партии,— добавил Шумяцкий,— так что торопитесь. А с замечаниями ознакомитесь на досуге...

В машине Каплер успел только вытащить листки из конверта и взглянул на последнюю страницу: там стояла цифра «82» — столько замечаний было сделано по сценарию...

В ЦК партии ответственный работник аппарата спросил его:

— Как вы считаете, кто мог бы снять фильм по вашему сценарию?

— Единственный режиссер — это Ромм,— ответил Каплер.— Мне бы очень хотелось, чтобы он ставил картину, но Ромм сейчас собирается снимать «Пиковую даму»...

— Это уже не ваша забота,— ответили Каплеру...

А у молодого режиссера «Мосфильма» Михаила Ильича Ромма в тот момент было сложное положение: весной 1937 года он закончил съемки фильма «Тринадцать», который руководству студии не понравился... Кончилось тем, что ему предложили подыскивать себе другое место работы, и Ромм поехал в Киев. Руководству Киевской студии, наоборот, «Тринадцать» понравились. Договорились, что режиссер перейдет на Киевскую студию, где будет ставить «Пиковую даму», которую он отложил из-за «Тринадцати». Имея в кармане такую договоренность, Ромм вернулся в Москву. Неожиданно его вызвали в ГУК, где Шумяцкий предложил ему ставить на «Мосфильме» картину «Восстание» и вручил сценарий Алексея Каплера.

— Как я могу ставить на «Мосфильме» картину,— удивился Ромм,— когда дирекция студии предложила мне искать другое место работы?

— Ничего, они возьмут вас обратно,— успокоил его Шумяцкий.— Кстати, вы еще, по-моему, не уволены.

— Какой срок вы даете?

— 7 ноября картина должна выйти на экран, значит не позднее 1 ноября она должна быть закончена, чтобы успели отпечатать 10—15 копий и разослать в разные города.

— Но ведь осталось всего полгода, а мне надо еще поработать над сценарием, написать режиссерский сценарий, провести подготовительный период!.. Для съемок не остается времени. Значит все надо делать каким-то особым путем, а на «Мосфильме» сложилась такая система, при которой исполнения даже обыкновенного заказа на декорацию приходится ждать неведомо сколько...

— Я хочу, чтобы вы поняли главное,— сказал Шумяцкий,— это картина о Ленине, которая должна выйти на экран в день 20-летия революции. Поэтому «Мосфильм» весь будет подчинен этой задаче и вся студия будет работать на вас. Вы получите документ, что все ваши распоряжения должны исполняться немедленно. Немедленно, хотя бы все павильоны были застроены и вся студия остановлена. Это уже мое дело.

— Я подумаю,— сказал Ромм.

— Только не больше суток,— отозвался Шумяцкий.

После этого Ромм поговорил с Борисом Израилевичем Волчеком, главным оператором двух предыдущих его картин — «Пышки» и «Тринадцати»,— с которым привык советоваться всегда («Надо взяться»,— сказал Волчек), подумал и через сутки дал ответ: согласен.

Май 1937 года

После этого Ромм приступил к формированию съемочной группы.

Главным оператором картины «Восстание» стал, конечно, Борис Израилевич Волчек.

Вторым режиссером был приглашен Дмитрий Иванович Васильев.

Директором — Игорь Владимирович Вакар.

После этого собрались на совещание. Вопрос о сдаче картины к ноябрю не подлежал обсуждению, таким образом, картина должна была быть закончена 31 октября. В то время на монтажно-тонировочный период давалось по крайней мере два месяца. Следовательно, съемки необходимо было закончить на два месяца раньше — к 1 сентября, что казалось невозможным. С другой стороны, нельзя было закончить картину даже к 1 октября, оставив на монтажно-тонировочный период месяц: все равно времени мало. Выход был один: монтировать «по дороге», то есть параллельно со съемками. А значит картина, законченная съемкой 30 октября, должна была оказаться полностью смонтированной уже на следующий день — 31 октября.

На съемку первоначально отвели 3 месяца (август, сентябрь, октябрь), следовательно, к 1 августа должен был быть закончен режиссерский сценарий, подобраны все актеры и изготовлены все декорации.

И все равно, даже при этих условиях, снимать пришлось бы в две смены. Но раз так, то нужны две съемочные группы, так как ни один оператор, ни один ассистент, никто не выдержит 16-часовой работы. Тогда было решено собрать съемочную группу «в двойном комплекте».

Условились все снимать на «Мосфильме»— ни одного дня выезда. Условились, что художники делают декорации по уже составленному графику, а группой распоряжаются Вакар (вместе со вторым директором Н. И. Привезенцевым) и Васильев (вместе с ассистентом И. Симковым). А Ромм больше уже никакого участия ни в каких организационных вопросах не принимает: у него на это просто не оставалось времени.

Словом, история повторялась: примерно о таком же положении вспоминает ассистент С. Эйзенштейна по картине «Броненосец «Потемкин».

М. ШТРАУХ. «Нашей задачей было окружить режиссера и оператора наиболее

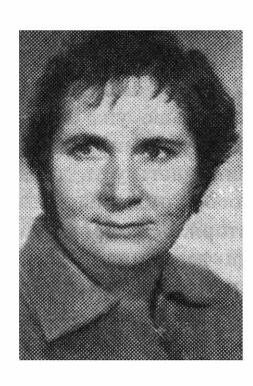
благоприятной рабочей атмосферой. Всю же подготовительную работу мы брали по возможности на себя».

Таковы были, коротко, организационные решения по фильму «Ленин в Октябре». На что они обрекали режиссера? На то, что значительную часть работы нужно было проделывать чужими руками. Если «Пышку» и «Тринадцать» он делал как своего рода режиссер-диктатор, привыкнув полностью доверять только оператору Борису Волчеку, то здесь ему пришлось довериться очень многим. Это было не так-то легко, поскольку до того Ромм привык делать все как раз своими руками: если надо было строить декорацию, помогал строить декорацию. Если требовалось тащить зеркало, тащил зеркало. Не умея еще монтировать, ошибаясь, он своими руками смонтировал «Пышку» и «Тринадцать».

Ромм понял и еще одно: ему не удастся и с актерами работать так, как он работал прежде. Он признается, что главным наслаждением для него в работе над «Пышкой» и «Тринадцатью» было через актеров ставить картину. Но в «Ленине в Октябре» он не мог делать и этого по-старому: не было времени.

А самое главное: в новой картине нужно было иметь дело с образом Ленина.

Кто же мог его играть? И Ромм, и Каплер, и Волчек сразу же решили, что единственная кандидатура на роль Ленина — Борис Васильевич Щукин.



Э. САВЕЛЬЕВА

В мае 1937 года мы ехали в машине—Ромм, Волчек и я. Ромм сказал тогда:

— Да, картину надо делать. И необходим Щукин.

— Да, Щукин решит судьбу картины, — отозвался Волчек.

Сразу же договорились, что Василия сыграет Николай Охлопков, а Матвеева — Алексей Дикий. Остальных актеров Ромм не подбирал — это сделал Васильев...

Биографии большинства создателей фильма во многом схожи: Щукин пришел на экзамен в Вахтанговский театр в солдатских обмотках, ибо воевал еще со времен мировой войны; Ванин в гражданскую войну тоже полтора года был в армии, и Л. Прозоровский вспоминает, что видел Ванина в 1924 году еще «в старенькой красноармейской шинели»... Поэтому здесь я расскажу подробно только одну биографию — М. И. Ромма, тем более что я имел возможность записать ее со слов самого Михаила Ильича.

М. РОММ. Для меня, как и для всех людей, Ленин — это олицетворение революции. И если я сейчас вспоминаю свою биографию, то только для того, чтобы сказать: сама жизнь сделала мое обращение к образу Владимира Ильича закономерным.

Я родился в Сибири, куда моего отца, Илью Максимовича Ромма, одного из старых социал-демократов, сослали в 1898 году по делу петербургского «Рабочего знамени».

Отец сидел в Петропавловской крепости, когда родился Александр, мой старший брат; отец увидел своего первенца только после крепости. Отсидел он год, потом его сослали в Восточную Сибирь, и туда последовала за ним моя мать. Там, в Сибири, в 1901 году родился я, там же родилась и моя младшая сестра.

Жили мы в Забайкалье, недалеко от нынешнего Улан-Удэ, в сельце Заиграеве, где находилась маленькая колония политических ссыльных. Среди них были замечательные люди, глубоко на меня повлиявшие. Старые большевики-подпольщики Розалия Самойловна Землячка, Глеб Максимилианович Кржижановский, Исидор Гуковский, Арон Сольц были близкими друзьями отца, а мать моя хорошо знала Елену Дмитриевну Стасову.

Едва я научился прилично читать, как отец стал давать мне маленькие нелегальные книжечки в красных обложках типа «Пауки и мухи» — очень интересные популярные брошюрки о классовой борьбе; став чуть постарше, я уже читал «Женщину и социализм» Бебеля... Так что слова «пролетариат», «буржуазия», «капитализм», «социализм», «революция» я знал с детства.

После ссылки мы старались селиться в тех местах, где снимали комнаты старые друзья — скажем, Землячка или Кржижановские. Хорошо помню, например, что Глеб Максимилианович с женой два лета жили с нами рядом: детей у них не было, и нас, ребят, они очень любили.

Самое забавное, что в Лосиноостровской, под Москвой, жили мы у местного полицейского пристава Парфенова. Он сдавал нам низ, а сам занимал верх дома. Может быть, пристав и подозревал, что отец — «политический», но ему было выгодно, он и сдавал комнаты. И не обращал внимания на то, что к нам приходили разные люди: поди разберись, гости это или больные (отец был врачом-бактериологом).

Потом пришла Февральская революция. Лето 1917 года, еще будучи учеником гимназии, я провел в деревне и видел солдат, возвращавшихся с фронта, и разгром помещичьей усадьбы. Своими глазами видел. И это очень надолго дало мне ощущение громадности происходивших событий.

В Октябрьскую революцию я был очевидцем революционных боев — в Москве они, как известно, прошли гораздо острее и тяжелее, чем в Петрограде.

Наш класс в гимназии раскололся. Один из моих ближайших приятелей, Жорж Голенко, сын большевика и сам большевик, был убит на фронте, другой погиб в белой армии. Часть бывших гимназистов оказалась в эмиграции.

Помню, как уговаривал я моего приятеля Всеволода, сына очень богатого человека, помогать Советской власти. Разговор шел у него дома, в особняке где-то на Поварской. Неожиданно в разговор вторгся его отец и сказал: «Вот что, Севка, есть пролетариат и есть буржуазия. Вот этот человек, который тебя уговаривает, он не пролетариат и не буржуазия — он, так сказать, интеллигент, который хочет быть с большевиками. А ты ведь даже не знаешь, сколько у тебя кальсон и брюк: тебе их лакей Петр подает. Значит ты — буржуй. Но тогда помни это, дурак!» Он выгнал меня, а Всеволод оказался потом в эмиграции в Англии.

Кстати, говоря о гимназистах, не могу не вспомнить о Шурке Андронове, ныне покойном... Вам что-нибудь говорит эта фамилия?

—...Нет.

— А другая фамилия: Дронов?

— Это персонаж пьесы С. Алешина «Все остается людям», но вряд ли он имеет какое-то отношение...

— Самое непосредственное! Александр Александрович Андронов, мой одногодка и однокашник, стал впоследствии известным физиком, академиком. Он послужил прототипом академика Дронова, героя пьесы...

Так вот, гимназии я не закончил — не такое было время — и пошел работать. Вначале был конторщиком, затем чем-то вроде продармейца в экспедиции Александра Григорьевича Шлихтера, первого наркома продовольствия в 1917—1918 годах. Дело было как раз осенью 1918 года. Только в Ефремовском уезде Тульской губернии мы собрали 3 миллиона пудов хлеба — фантастическое богатство в то голодное время. Не так давно люди, которые работают над биографией Шлихтера, разбирая архивы, случайно наткнулись на ходатайство одного конторщика: он просил выдать сапоги ввиду того, что собственная его обувь пришла в полную негодность, а наступали холода. Так вот, автором этого заявления был я.

В общем, годы эти я провел, что называется, на колесах. Когда я приезжал в голодную Москву, то на площадке лестницы раздевался донага и оставлял вшивую одежду — будь это даже зимой, в жесто-

кий мороз. Мать выходила с простыней, в которую завязывала все вещи, — потом брат уносил их в вошебойку, — а я, голый, шел прямо в холодную, нетопленую ванну — мыться, после чего мне давали надеть что попало. Я был постоянно голоден и вшив, как бездомная собака. Впрочем, семья моя была в Москве еще голоднее. Спал я рядом с сыпнотифозными в теплушках, на вокзалах — вы, наверное, знаете по литературе, что такое гражданская война? — но мне повезло: сыпняком я не заболел.

С весны двадцатого года — я в армии красноармейцем, а с осени уже стал младшим инспектором по вопросам продовольственного снабжения в особой комиссии полевого штаба Реввоенсовета республики — стремительная карьера! Мотался я между Петроградом, Тулой, Орлом, Симбирском. Эта комиссия была специально организована для мобилизации на фронт максимального количества людей, для борьбы с дезертирами, с воровством... Скажем, известно, что в таком-то городе есть такой-то гарнизон, на который выдается столько-то пайков. А сколько штыков он может выставить реально? «Сколько у вас людей? По списку — это известно, а вот фактически?» Мне отвечали: «Эти вот — здесь, а такие-то находятся на лесозаготовках». «Где?» Я ехал туда.

Тяжелая, но очень интересная работа.

Я повидал разные города и деревни, познакомился со всеми слоями крестьянства и одновременно прошел армейскую школу от самых низов, от рядового красноармейца до довольно ответственной службы. Я проделал неслыханно быструю карьеру, потому что нужны были просто грамотные люди, которым верили. Мои военные знания были ничтожны, но к 1921 году я инспектировал командиров полков и по должности был приравнен к комбригу. К вашему сведению, я носил ромб на рукаве — по-нынешнему это генерал-майор. Потом кончилась война, распустили комиссию, и я для продолжения образования был отчислен во Вхутеин (Высший художественно-технический институт), стал скульптором, затем меня опять призвали на повторные курсы комсостава и после года учебы присвоили звание командира пулеметного взвода — большего звания я и не заслуживал по полному отсутствию военного образования. Таким образом, после генерал-майора я «дослужился» до лейтенанта...

Для чего я все это рассказал? Чтобы вы поняли, что к съемкам фильмов о Ленине, о революции я был подготовлен по-своему жизнью, не по книгам. Но было еще одно обстоятельство, которое помогло мне поставить фильмы о Ленине...

В 1920 году я был рядовым красноармейцем в 1-м запасном стрелковом полку, и меня выбрали делегатом на рабоче-красноармейскую конференцию Рогожско-Симоновского (Таганского) района. Конференция состоялась 13 мая в кинотеатре — он и сейчас стоит на Таганской площади — в совершенно пустом зале, где на сцене не только никакой трибуны или стола, но и стула не было. Перед нами выступал со сцены комиссар; момент был довольно напряженный: мы переругивались с ним.

Не помню уже, о чем шла речь, но наверное, о снабжении. Был голод, и я в этом первом запасном стрелковом полку ходил в лаптях. Только на конференцию дали нам поносить сапоги. Не было сапог. Ели мы суп из воблы — и все, и то хорошо, потому что женщины в Москве были еще голоднее. Я говорю «женщины», потому что мужчины были на фронте. В зале кинотеатра сидели делегаты воинских частей и женщины-работницы. Мужчин-рабочих было всего процентов десять — на десять женщин один мужчина; все остальные ушли на фронт...

Так вот, сидели мы и переругивались с комиссаром. И вдруг на сцену — откуда-то сзади, из прорехи в занавесе — вышел человек. Комиссар не заметил его, а мы не узнали, но кто-то из рабочих крикнул: «Это Ленин! Ленин!»

Ленин оказался невысокого роста, коренастым, очень худым рыжеватым шате-

ном — скорее темным, чем светлым. Мы были разочарованы — во внешнем его облике ничего особенного не было. Даже не верилось, что это Ленин.

Комиссар обернулся, узнал Ленина и тут же сказал всем: «А вот и Владимир Ильич. Это Ленин, председатель Совнаркома. Вам и карты в руки — сейчас будете говорить», — последнюю. фразу он добавил, обращаясь уже к одному Ленину.

Владимир Ильич даже в этот тяжелый момент был полон юмора. Он прошелся вдоль самого края сцены, внимательно поглядел на делегатов, потом подмигнул нам и проговорил: «Нет, зачем же: вы начали говорить — вы и продолжайте. А мы вас послушаем», — так ответил он комиссару, как бы беря зал в союзники. И тогда раздался смех.

Комиссар быстро «свернулся», и Ленин начал говорить. Говорил он просто, очень серьезно и очень устало — в тот день мы были не первыми, с кем он встречался.

Я и сейчас, через полвека, помню его походку, старые ботинки, постановку ног, руки, голову и особенно — глаза. Он смотрел так, как будто где-то внутри спрашивал нас, заглядывал в каждого. Нет, это не была вопросительная интонация — он говорил твердо, даже, пожалуй, жестко, но за каждым словом мы ощущали его испытующий, внимательный и требовательный взгляд. Это была простая речь в тишине зала, но вместе с тем это был как бы и диалог с нами — глаза Ленина спрашивали, получали ответ и снова спрашивали.

Мне уже приходилось говорить, что каждому из нас, красноармейцев, делегатов, казалось, что Ленин глядит именно на него, и мне тоже казалось, что я то и дело встречаю ленинский взгляд. Поэтому я слушал Ленина, но думал о себе, невыносимо волновался, и рядом с восторгом возникала какая-то тревога, даже, пожалуй, стыд или неловкость, может быть, за то, что я насквозь интеллигент, неуверенный, беспартийный, вообще, не такой, каким должен бы быть, каким я старался быть, да не мог. Мне казалось, что Ленин все это видит во мне.

Ленин говорил, думается, минут сорок, может быть, чуть больше. Но это были для меня большие, очень большие сорок минут.

Июнь 1937 года

Итак, на все организационные хлопоты ушел май, оставалось всего пять месяцев до сдачи картины. 31 мая Ромм и Каплер уехали в подмосковный дом отдыха Астафьево работать над сценарием.

Здесь мнения расходятся: Алексей Яковлевич Каплер решительно утверждает, что Охлопков поехал в Астафьево и жил там все время, пока шла работа над сценарием; Михаил Ильич, правда, менее уверенно говорит, что Охлопков несколько раз приезжал, оставаясь по нескольку дней, но, пожалуй, все время не жил: «Иначе он бы очень мешал».

Охлопков, как вспоминают затворники из Астафьева, хотел «роль побольше и просил об этом». Ему все казалось, что он недостаточно выражен в сценарии. Он все время просил, в частности, какой-нибудь героический эпизод. Один такой остался: выход из конспиративной квартиры, где Василий бьет шпика и отбирает у него пистолет. Был и другой: когда Ленин и Василий натыкаются на конный отряд юнкеров, Василий, притворяясь пьяным, хватал лошадь под уздцы и, получая удары нагайкой, спасал Ильича. (На съемке эпизод не вышел: лошадь не вставала на дыбы, эпизод выпадал по стилистике из общего решения картины... В общем, вырезали.)

Но, расходясь в числе дней, прожитых Охлопковым в Астафьеве, Каплер и Ромм сходятся на том, что в один из первых же дней все трое отправились... к Давиду Ойстраху. Дело в том, что по соседству с кинематографистами в Астафьеве жили пианисты Эмиль Гилельс, Яков Флиер и Дьяков и скрипачи Лиза Гилельс и Ми-

хаил Фихтенгольц. Скрипачи занимались в своих комнатах, что же касается пианистов, то в их распоряжение предоставили рояль в гостиной.

Дом был старый, помещичий, гулкий — дом Вяземских. Рояль, который был «распределен» между тремя пианистами, звучал часов по 18 в сутки, разнося на весь дом не мелодии законченных музыкальных произведений (на что Ромм и Каплер с наслаждением согласились бы), а экзерсисы, повторяемые десятки раз. В такой обстановке шла работа над сценарием. Что делать?

Музыкантам, конечно, следовало работать, кинематографистам же деваться было просто некуда, поскольку квартир они в ту пору еще не имели. Тогда они и обратились к старшине «музыкального цеха» Давиду Ойстраху с просьбой, поскольку приказать здесь никто, разумеется, не мог.

Ойстрах молча выслушал, подумал, переспросил:

— Фильм о Ленине? — и, получив подтверждение, направился к директору дома отдыха...

В итоге музыкантам был отдан отдельный домик в саду, состоящий из одной комнаты. В этой комнате отныне занимались скрипачи. Что же касается пианистов, то они почти совсем перестали играть на рояле. Каплер вспоминает, что, например, Эмиль Гилельс, игру которого они особенно любили, ни разу не отозвался на их просьбу сыграть что-нибудь.

— Пишите,— обычно кратко отвечал он и Каплеру и Ромму.

●

Работа началась с того, что внимательно прочитали и обсудили все 82 замечания на сценарий, врученные Каплеру Шумяцким. Приятной неожиданностью явилось то, что среди 82 замечаний оказалось много мнений, диаметрально противоположных, взаимоисключающих друг друга,— приятной, потому что выполнить их, разумеется, нельзя было, по каковой причине их, конечно, надо было учесть, но как-то иначе, не буквально.

Что касается оставшихся советов, то, по зрелому размышлению, решено было в точности выполнить четыре — наиболее справедливых, с точки зрения Каплера и Ромма.

А. КАПЛЕР. Шумяцкому мы ничего не сказали о нашем решении, и о 82 замечаниях впоследствии никто не вспоминал: о них просто забыли.

●

Работа шла ежедневно. С утра или с вечера, гуляя, Каплер и Ромм обговаривали сцены — подряд, по сценарию, эпизод за эпизодом и страница за страницей. Сразу же принимались решения. Если речь шла только о сокращениях, то эту работу выполнял Ромм. Если же требовались какие-то изменения, то этим занимался Каплер, хотя бывало, что они и менялись ролями, и тогда сокращал Каплер, а то, о чем договорились, записывал Ромм.

М. РОММ. Вся основа сценария была мною принята, а работа наша носила характер точной разработки. Были лишь некоторые открытия, в частности, структура, надписи (которые я очень любил и которые считались тогда в звуковом кино невозможными), последовательность эпизодов, формулировки... Дорабатывались, разумеется, и некоторые эпизоды, диалог.

Сценарий явился как бы развернутой инсценировкой документа, в который внедрялась фигура Ленина как центральная. Я тщательно следил, чтобы ленинские сцены периодически возникали после важнейших эпизодов. Главное было структурно опереть каждую сцену с Лениным либо на подготовку эсеровского заговора, либо на подготовку восстания.

Работали мы чрезвычайно дружно — я не помню, чтобы в Астафьеве мы хоть раз поспорили. Я думаю, что, будучи очень усталым после написания сценария и по-

следующих ожиданий, Алексей Яковлевич полностью доверился мне. И я ему тоже полностью доверял.

В итоге нашей работы появился документ, который теперь называется литературно-режиссерским вариантом.

●

В один из дней июня в «Вечерней Москве» появилось краткое сообщение — несколько строк — о том, что на «Мосфильме» приступили к съемкам картины, центральным образом которой будет образ Ленина. На следующее утро раздался телефонный звонок:

— Я собираю изображения Владимира Ильича. Может, вы заинтересуетесь моими альбомами? У меня собраны ВСЕ где-либо печатавшиеся изображения Ленина.

Вскоре молодой человек, оказавшийся студентом, был на студии с огромным рюкзаком, набитым альбомами...



Б. ВОЛЧЕК.

Этот иконографический материал сослужил большую службу мне и художнику картины Дубровскому-Эшке. Это был первый н а р о д н ы й, я бы сказал, отклик на нашу работу.

Июль 1937 года

1 июля литературно-режиссерский вариант был представлен съемочной группе, а затем и дирекции студии, после чего на доске приказов «Мосфильма» появился документ, который хорошо передает атмосферу тогдашнего времени.

ПРИКАЗ № 168
по киностудии «Мосфильм» от 11 июля 1937 года

В результате месячной напряженной работы автора А. Каплера и режиссера М. Ромма закончен и сдан дирекции студии литературный сценарий «Восстание», посвященный Великой Октябрьской социалистической революции 1917 года, ее гениальному вождю тов. Ленину.

Постановка фильма «Восстание», имеющая юбилейное значение и возлагающая на коллектив студии огромную политическую ответственность, является делом чести студии «Мосфильм», осуществлением на деле наших обещаний дать нашей великой Родине фильмы, достойные социалистической эпохи.

Съемочный коллектив во главе с режиссером М. Роммом ставит своей задачей выпустить фильм в юбилейный период 1937 года и тем самым вызывает все вступившие в производство съемочные группы на социалистическое соревнование.

Дирекция студии считает своим первоочередным долгом поддержать инициативу съемочного коллектива «Восстание» и обеспечить ему бесперебойную высококачественную работу в целях создания юбилейного фильма и выпуска его на экран в юбилейный период.

Принимая на себя это ответственное обязательство, дирекция студии призывает коллектив работников студии к величайшей организованности, большевистской точности, мобилизованности и энергии в выполнении этой почетной и серьезной постановки стахановскими темпами и на стахановском уровне.

Исходя из этого, ПРИКАЗЫВАЮ:

1. В целях осуществления постановки в 1937 году считать фильм «Восстание» пущенным в подготовительный период по литературному сценарию.

Директору ХПО 2 тов. Даревскому и нач. П. П. отдела тов. Соколову предлагаю представить мне на утверждение 13/VII с. г. календарный план работ и ориентировочную смету фильма.

...3. Обязать директора производства тов. Даревского и гл. администратора фильма тов. Вакара представить мне 13/VII с. г. план конкретных оперативных мероприятий по проведению подготовительного периода постановки в наикратчайший срок и обеспечению начала съемок в июле м-це.

Директор «Мосфильма» С о к о л о в с к а я

Затем Ромм, уже один, сел за режиссерский сценарий и одновременно начал всю подготовку — актерские пробы, эскизы музыки, эскизы декораций и костюмов, разработку массовых и бытовых эпизодов... На все это — один месяц. А ведь масштаб картины был огромным...

Съемочная группа составила календарный план работ и представила его в ППО (планово-производственный отдел) студии. Начальник ППО, прочитав план группы, воскликнул:

— Позвольте! А где же время на монтаж, запись оркестра, озвучание, перезапись, печать на одну пленку?..

— Все будет параллельно,— ответил Ромм.

— Этого не может быть! Если еще не готов эпизод, вы не можете писать музыку!

— Музыка будет писаться заранее, поскольку известен метраж каждого эпизода.

— А когда монтаж?

— Параллельно.

— Этого не может быть! Мы составили другой план: окончание всех съемочных работ — 1 октября, монтаж — с 1 по 15 октября, перезапись и запись музыки — с 16 по 22 октября, окончание монтажа — 30 октября.

— Значит, я должен снимать по 130 метров в день и закончить картину за месяц и 18 дней? Но это невозможно! — сказал Ромм.

— Это уже ваше дело,— вежливо ответил начальник П. П. отдела.

В соответствии с п. 1 приказа 13 июля ППО представил на утверждение директору студии календарный план работ, который и был утвержден; план съемочной группы был отвергнут, как нереальный и не мобилизующий коллектив на выполнение ответственной задачи. Однако, к удивлению и возмущению руководства студии и ППО, съемочная группа картины «Восстание» работала по своему плану, игнорируя плановые разработки специалистов из планово-производственного отдела...

Август 1937 года

1 августа съемку не начали — просто не успели подготовиться. Первым съемочным днем стало 12 августа. Тогда снимали первые пробы Алексея Дикого в роли Матвеева. Его снимали и 13-го, когда же Васильев позвонил Дикому вечером, чтобы условиться о завтрашней съемке, ему сказали, что актер внезапно и тяжело заболел.

«Вскоре... кинорежиссер М. Ромм пригласил Ванина участвовать в съемках первого фильма об Октябрьском вооруженном восстании... Фильм этот — «Ленин в Октябре»...», — пишет Ю. Калашников в очерке «В. В. Ванин». Это утверждение не совсем точно: Ромм скорее подтвердил приглашение, но приглашал Ванина не он.

В тот вечер, когда Дмитрий Иванович Васильев узнал о болезни Дикого, он сразу вспомнил, кем его можно заменить: Ваниным. Дмитрий Иванович вспоминает, что видел артиста незадолго до того в ВТО в роли одного из ведущих, которые вмешиваются в действие пьесы и комментируют его. Какая это была пьеса, он уже не помнит. Но скорее всего Васильев видел выступление Ванина в комедии Н. Погодина «Снег». Как раз там есть два ведущих, которые комментируют происходящее на сцене и вмешиваются в действие. Одного из ведущих сыграл Ванин. Ю. Калашников в упомянутом очерке пишет: «Роль прошла незамеченной и не оставила никакого следа в его творческой биографии». Однако после нынешнего разговора с Д. Васильевым можно смело утверждать, что выступление в слабой пьесе Погодина оставило незабываемый след в биографии артиста. Васильев объясняет свой выбор еще тем, что хотя артист выступал в современном костюме, он почувствовал в нем рабочего. Как бы то ни было, по поручению Васильева молодой ассистент режиссера Татьяна Березанцева поздно вечером приехала к Ванину со сценарием, а утром артист был уже на студии.



Рабочий момент съемок фильма «Ленин в 1918 году»

Сам артист в статье «Как я работаю над ролью» перечислял четыре периода такой работы, называя в качестве последнего «переход, когда идет процесс оживления образа». В работе над ролью Матвеева все три предыдущие стадии промелькнули мгновенно — за ночь и утро, хотя можно, конечно, считать, что, скажем, период «собирания материала» практически длился у него все 38 лет жизни. Во всяком случае, изумленный и ничего не подозревавший Ромм застал его уже в «процессе оживления образа»...

Нет надобности повторять широко известные воспоминания Михаила Ильича о работе Ванина в двух его фильмах, надо только отметить, что дар импровизации на съемочной площадке проявлялся у Ванина и в других случаях, о чем мы имеем вполне авторитетное свидетельство.

В. МАРЕЦКАЯ. «В том сценарии «Члена правительства», который теперь напечатан, есть довольно подробное описание этой сцены (сцены возвращения Ефима Соколова домой.— *Г. Ц.*); часть этих подробностей, теперь зафиксированных на бумаге, рождена в процессе съемки актером Ваниным, и уж на что скупо соглашаются обычно кинорежиссеры на увеличение метража в фильме, но ванинские находки в этой сцене были столь блистательны, что никто не «сжимал» его во времени — ограничивать его творчество в данном случае значило бы существенно обеднять фильм».

Студия. В тот же день с утра Ромм узнал еще одну новость: Охлопков не утвержден на роль Василия — актер Шумяцкому не нравился.

—Что будем делать? — спросил Привезенцев.

— Будем снимать фильм,— упрямо сказал режиссер.

— Но не утвердили ведь...

— Коля,— улыбнулся Ромм.— Мне твердо известно только одно: 31 октября картина должна быть готова...

Студия. Первая массовка.

Ассистент режиссера Таня Березанцева привела участников массовки, которые должны были представлять разорившуюся буржуазию. Это были колоритные фигуры. Один из типажей был с необыкновенно длинной бородой. Всех выстроили в шеренгу и вызвали Ромма: посмотреть. Режиссер пошел вдоль шеренги, осматривая людей и на ходу бросая:

— Это хорошо... Это пойдет... Отлично...— вдруг остановился против бородача, взял его за бороду и воскликнул: — Какого черта вы приклеили сюда это помело?!..

— Простите, но это моя борода...— скромно объяснил Черномор.

Хохотали до слез.

— Хорошо,— сказал, все еще смеясь, Ромм,— допустим, это ваша борода. Но не можете ли вы остричь ее покороче?

— Хорошо, — сказал Черномор,— она мне самому надоела.

— И расчешите надвое. Вам покажут фотографии разных деятелей тех лет, вы увидите, какие носили бороды.

— Не надо фотографий,— сказал Черномор.— Я помню.

— Отлично,— сказал режиссер,— оставляем вас.

Ромм и не предполагал, какой сенсацией обернутся съемки обладателя длинной бороды, которая ему самому надоела...

Студия. Около 20 августа.

Артиста Свободина пробуют на роль эсера Рутковского.

Из гримерной выходит высокий человек с пышной седой бородой и длинными волосами, в черном сюртуке, в белой манишке с отложным воротничком, с пышным бантом, с пенсне на огромном шнурке.

— Между прочим, народника Лаврова в картине не будет,— улыбаясь, замечает Ромм,— ко времени Октябрьской революции он успел умереть.

— Я знаю,— с достоинством отвечает Свободин.— Будет эсер Рутковский.

— Но вы на эсера решительно непохожи.

Свободин озадачен:

— А какие же были эсеры?

— Вот такие, как вы, когда снимете весь грим,— отвечает режиссер и говорит ассистенту:— Снимите с него парик, бороду, все решительно... Теперь дайте обыкновенное пенсне, рубашку с нормальным воротничком и нормальный галстук. А теперь возьмите ваш собственный пиджак и будете Рутковским.

Свободин переодевается, осматривает себя в зеркало и сокрушенно вздыхает:

— Я не могу играть образ, в котором нет никакого грима, никакой внешней характерности.

— Почему?

— Это мне противопоказано. Я не могу играть самого себя.

— Хорошо,— соглашается Ромм,— мы найдем несколько деталей, которые вам помогут спрятаться... Ну, скажем, какую-то небольшую манеру, манжеты, чуть переменим воротничок... Дайте ему другую рубашку, чтоб воротничок был более старомодный, круглый. Дайте костюм из костюмерной...

Свободин опять переодевается.

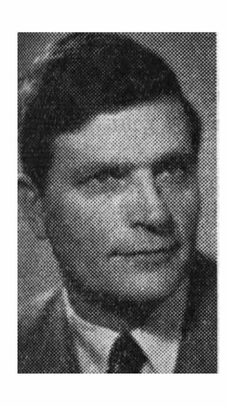
— Когда вы нервничаете, то поправляете галстук,— говорит режиссер.

— Да, да,— говорит Свободин, поправляя галстук, как будто тот душит его.— Я нервный человек...

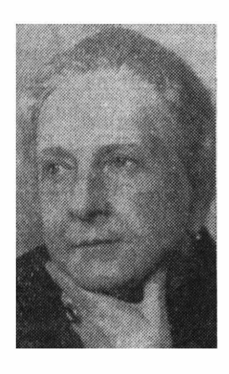
— Прекрасно.

— И я поправляю его двумя пальцами...

— Абсолютно точно! — кричит Ромм.— Вот теперь вы действительно министр Временного правительства. Теперь так: никто ничего не понимает. Начинаем работать.



Ю. КУН (ассистент оператора). Есть режиссеры, показывающие, как играть, даже подсказывающие интонацию. Михаил Ильич этого никогда не делал. Он умел все объяснить актеру несколькими намеками и вдохновить на игру.



Е. ШАТРОВА. (исполнительница роли Анны Михайловны в кинофильме «Ленин в Октябре»). Ромм работал со мной немного, но он очень хорошо и точно подсказывал, что и как делать.

ВОПРОС. Михаил Ильич, все актеры, как правило, вспоминают, что вы с ними почти не работали. В чем дело?

М. РОММ. Я просто старался делать так, чтобы артист сам пришел к нужному результату, по возможности, не насилуя его. И тогда в девяноста случаях из ста получается самый лучший результат.

Вообще, на съемке должна быть атмосфера совершенной свободы. Актер должен чувствовать, что режиссер как бы доверяет ему абсолютно все. Тогда он понимает, что определенный участок доверен именно ему, старается сделать все как можно лучше и не боится, что его одернут. Поэтому он не ждет распоряжений, а делает все сам. Я предпочитаю лучше увидеть одну ошибку, которую мы потом исправим, чем каждый раз говорить: «Нет, не так!..» «Нет, не так!» — в этих случаях человек делает «чего прикажете». А хуже этого нет.

Студия. Конец августа.

Черная доска. На белом листе бумаги выведено черным карандашом: «Молния! Съемочная группа картины «Восстание» отстает от графика на 5 дней. Группа Ромма должна подтянуться!»

●

В конце августа из отпуска вернулся Борис Васильевич Щукин...

Мы уже приводили разговор, который вспоминает Э. Савельева о том, что Щукин — единственный, кто, по мысли создателей фильма, мог сыграть роль Ленина. Это было единодушное мнение всех троих — и Ромма, и Каплера, и Волчека. Так думали не только они: известно мнение Горького о том, что Щукин мог бы сыграть роль Ленина.

ВОПРОС. Михаил Ильич, знали ли вы в 1937 году об этом замечании Горького?

М. РОММ. Да.

●

Но не только мнение Горького было известно: к тому времени Щукин снялся в двух фильмах — «Летчики» и «Поколение победителей»,— вышедших на экран в 1935 и 1936 годах. В те годы выпускалось не так много фильмов, и кинематографисты видели, конечно, обе картины, из которых фильм «Поколение победителей» (авторы сценария Г. Рошаль и В. Строева, режиссер В. Строева) имеет непосредственное отношение к нашему разговору: в этой картине Щукин играл большевика Михайлова.

По сценарию в фильме был второстепенный эпизод — выступление Михайлова в Моссовете. Предполагалось, что «впрямую» самого Михайлова в кадре не будет — его речь зритель должен услышать через открытую дверь зала заседания. Сценаристы, очевидно, боялись, что длинная агитационная речь может быть скучна и потому проделали две вещи: на «звуковом фоне» выступления Михайлова дали зрительный ряд другого порядка — Софью

Морозову и Светлова (в великолепном исполнении Хмелева), диалог которых перебивает длинное выступление большевика, поэтому речь Михайлова доносится «клочками». Однако Щукин предложил произнести речь целиком, вследствие чего сцена была переписана. В результате второстепенный эпизод стал одной из лучших сцен картины. Приведем знаменательное для нас, для нашей темы замечание режиссера.

В. СТРОЕВА. «Когда позднее фильм «Поколение победителей» смотрели Г. М. Кржижановский, Е. Д. Стасова, Ем. Ярославский и другие товарищи, они особенно отметили это место и сказали, что Щукин в сцене заседания Совета рабочих депутатов напомнил им Владимира Ильича Ленина»*.

Кинематографисты класса Ромма, Каплера и Волчека, даже не зная этого мнения старых большевиков, десятилетия работавших бок о бок с Лениным, не могли не почувствовать, конечно, силы, с которой провел сцену в Моссовете Щукин. Не могли не заметить хотя бы потому, что актер, выбранный на роль Ленина, должен уметь играть вождя, агитатора, поднявшего и партию и огромную страну на революцию. Они хорошо понимали, что помимо других качеств Ленин на экране должен быть убедителен еще и как агитатор.

Надо сказать, что в 1937 году это понимали не только создатели «Ленина в Октябре»: уже была сдана в Вахтанговский театр и репетировалась пьеса Николая Погодина «Человек с ружьем», где Щукину предстояло впервые на профессиональной сцене сыграть роль Ленина. Я подчеркиваю: «впервые на профессиональной сцене», потому что задолго до того на самодеятельной сцене роль Ленина уже игралась — об одном таком случае вспоминают бывшие кремлевские курсанты.

А. ВАСИЛЯНСКИЙ, Ю. ТАРИЧ. «Появление Ленина на сцене было неожиданным и произвело на зрителей сильное впечатление.

Но самым дорогим и памятным для нас, участников, было то, что в день премьеры — 28 февраля 1924 года — в зрительном зале присутствовали Надежда Константиновна и Мария Ильинична.

Как только последний раз закрылся занавес, курсанты, слышавшие слова Марии Ильиничны, передали нам то, что она сказала: «Ленин на сцене был очень похож на живого Ильича».

Но Щукин не был бы Щукиным, если бы, получив пьесу или сценарий с ролью Ленина, которую ему предстояло сыграть, тотчас начал бы репетировать, а через несколько месяцев появился на сцене или съемочной площадке. Год готовил он Егора Булычова, что же говорить о роли Ленина?..

О первой встрече с Щукиным, относящейся к 1937 году, М. Ромм вспоминает: «Щукин много уже знал, он уже больше года исподволь готовился к исполнению роли Ленина, — большая предварительная работа была уже проделана». Это строки из статьи, написанной около десяти лет назад. Сейчас известно, что Щукин начал готовиться к исполнению роли Ленина задолго до означенного срока.

Р. СИМОНОВ. «Мысль о близком портретном сходстве Щукина с Лениным возникла у Алексея Максимовича Горького на черновых репетициях «Егора Булычова». Щукин, пробуя грим Булычова, прибавил еще небольшую бородку и усы. Алексей Максимович, посмотрев грим, сказал: «Но ведь это же Владимир Ильич». Действительно, сходство было чрезвычайно близким. В дальнейшем, разумеется, облик Булычова у Щукина стал совершенно иным.

Мысль, подсказанная Горьким, запала в творческое сознание Щукина и несколько лет владела им — разговор с Горьким происходил за пять лет до создания Щукиным образа Ленина в кино и театре».

---

* Разрядка в цитатах везде моя.— *Г. Ц.*

●

О работе Щукина над образом Ленина писали множество раз. Общеизвестно, что он внимательнейшим образом, с карандашом в руках, изучал сочинения Владимира Ильича, встречался с людьми, знавшими или видевшими когда-либо Ленина, читал их воспоминания. Вот еще одно из свидетельств:

Ц. МАНСУРОВА. «Узнав, что в юности я однажды видела и слышала В. И. Ленина, Щукин настойчиво, с пристрастием расспрашивал о моем непосредственном впечатлении».

●

Он старался понять характер мышления вождя, темперамент, силу логики, наконец, понять личность человека, образ которого предстояло ему воплотить. Но искал он не только это: что было написано — то н а п и с а н о, а ведь ему предстояло п р о г о в о р и т ь текст, здесь действуют уже другие законы — и произношения, и зрительского восприятия. Мы знаем, и жизнь много раз убеждала каждого из нас, что речь устная и, скажем, опубликованная статья одного и того же хорошо знакомого нам человека не похожи одна на другую: в речи письменной иной порядок слов, более «правильный», от инверсии — перестановки слов, которая сплошь и рядом присутствует в речи устной,— в речи, писанной «для печати», зачастую и следа не остается. И если Ленин на сцене или экране будет говорить точными цитатами из своих сочинений, то это будет верно — ведь так и написано у Ленина, но это будет и неверно: слова н а п и с а н ы, а актер должен те же слова с к а з а т ь. И Щукин, думается, тщательно искал во всем, что принадлежит перу Ленина, именно р а з г о в о р н у ю интонацию.

Но в какой мере похоже было построение письменной фразы Ильича на его устную фразу? Прав ли был Щукин, ища эту разговорную интонацию во всем, что подписано Лениным? Можно смело утверждать — прав, потому что на этот счет мы имеем бесспорное свидетельство:

Н. КРУПСКАЯ. «Иногда теперь, много лет спустя, перечитывая статьи Владимира Ильича, слышишь интонацию, с которой он с к а з а л в р а з г о в о р е т у и л и и н у ю ф р а з у, к о т о р а я п о т о м в о ш л а в е г о с т а т ь ю, но об этом как напишешь — не выйдет».

●

Работа шла непрерывно, в любую минуту — даже на отдыхе.

Ц. МАНСУРОВА. «Однажды мы вместе поехали в Плесково (тогда дом отдыха вахтанговцев). Когда мы приехали, он сказал мне: «Ты погуляй, а я поработаю». Я оставила Щукина одного на поляне в лесу. А когда часа через полтора вернулась, то вдруг за деревьями увидела Щукина, а он меня не видел. Он ходит, останавливается, потом снова быстро, быстро идет. Кого-то воображаемого убеждает. И руку простирает... Ленин! Я так и замерла на месте, боясь шелохнуться и помешать. А потом я окликнула Щукина. Он страшно встрепенулся: «Ты видела? Как?» Я даже не сразу смогла ему ответить: «Мне кажется, очень верно». Он сумел найти, передать это чудо ленинского интеллекта, чудо ленинского тепла...»

Интересно отметить вот что: громадное значение придавал Щукин изучению работ, писем, записок, резолюций Ленина, отмечал и запоминал замечания его на полях книг, характерные ленинские подчеркивания.

Правды ради надо сказать и следующее: было известно, что Борис Васильевич очень занят в театре и что освобождение его для съемок будет немалой проблемой. Поэтому пытались пробовать и других исполнителей. Снимали всех, кто сколько-нибудь похож на Ленина,— все это был полный брак. В июне Ромм дважды приезжал из Астафьева, просматривал пробы, молча закуривал очередную папиросу и, безнадежно махнув рукой, возвращался обратно.

много короче), рассаживаются за столом.

В ту пору о Максиме Штраухе как об исполнителе роли Ленина никто не подумал. Да и кому могла прийти в голову мысль снимать в роли Ленина актера, игравшего сыщика в «Стачке» С. Эйзенштейна, полицейского агента в «Привидении, которое не возвращается» А. Роома, Победоносикова в «Бане», Присыпкина в «Клопе»...



Д. ВАСИЛЬЕВ. Об одной пробе Михаил Ильич даже не знает: я пробовал Зускина; он был удивительно похож, а какой Зускин актер, думаю, можно не рассказывать... Но он заболел, и я даже не сказал Ромму об этой пробе...

Студия. Когда репетиция сцены заседания Временного правительства была, что называется, на носу, выяснилось, что нет исполнителя роли Керенского.

— Не мог найти,— сказал Васильев.— Троих пробовал — плохо.

— Тогда попробуем Сашу,— подумав, сказал Ромм.— Он похож. И роль небольшая. Попробуем... Саша здесь?

— Здесь,— сказал Саша.

— Иди гримируйся. Через два часа репетиция, вечером — съемка. Никто ничего не знает. Иди.

— Иду,— сказал помреж Александр Ковалевский, очень похожий одновременно и на Керенского и на артиста Михаила Астангова (который потом, кстати, озвучивал эту роль).

Студия. Репетируется сцена заседания Временного правительства.

— Министры садятся за стол,— говорит Ромм,— а с этой стороны подойдет Керенский.

«Министры», среди которых и Черномор (с августовской съемки борода его стала много короче), рассаживаются за столом. Администратор группы Оболенский, переживающий вместе со всеми, шепчет Черномору:

— Вы сели, как биндюжник: не кладите на стол локти.

— Министры сидели именно так,— отвечает Черномор, не оборачиваясь.

Входит Ковалевский — Керенский с орденами на френче, окруженный четырьмя адъютантами.

— Нет, только подумайте,— говорит Оболенский, показывая на Черномора,— он точно знает, как сидят министры!

— Стоп! — говорит Ромм.— Во-первых, носил ли Керенский все ордена ежедневно?.. И сколько было у него адъютантов? Кто знает?

— ...Главный администратор знаменитой съемочной группы,— косясь на Черномора, говорит Оболенский,— не знает, как сидят министры, а он знает...

— Оболенский мешает,— говорят Ромму вполголоса.

— Наоборот,— так же вполголоса отвечает режиссер.— Оболенский вносит нужную тональность: Керенского нельзя воспринимать всерьез... Итак, какие ордена носил Керенский и сколько адъютантов было у него? Кто-нибудь выяснил?..

В наступившей тишине слышен уверенный ответ Черномора:

— Александр Федорович носил только университетский значок, а адъютантов у него было два.

— А почему вы знаете?— удивился Ромм.

— К вашему сведению, как теперь говорят, — ответил Черномор,— я бывший министр бывшего Временного правительства Малянтович.

Немая сцена. Даже главный администратор знаменитой съемочной группы на мгновение потерял дар речи...

Так бывший министр бывшего Временного правительства стал главным консультантом всех эпизодов, связанных с Временным правительством, и сыграл

в фильме самого себя под собственной фамилией.

М. РОММ. Малянтович дал нам просто бесценные указания: как стоял Керенский, как закладывал руку за борт френча, как говорил этот демагог, над которым смеялись собственные министры... Сцены эти документально точны.

Экран. После пятиминутного перерыва я смотрю второй фильм—«Ленин в 1918 году». Вот Василий привез в голодную Москву два эшелона хлеба. Он пришел к Ленину, чтобы доложить об этом.

— Похудели...— говорит ему Ильич.— Сейчас, сейчас, сейчас...— он подает Василию стакан остывшего чая и кусок хлеба.— Съешьте, съешьте обязательно все, немедленно!

— Нет, Владимир Ильич, я совершенно сыт.

— Да? — недоверчиво спрашивает Ленин.

— Да...

●

— С маслом? — тихо спрашивает мальчик слева от меня.— Папа, я не видел...

— Нет,— отвечает ему отец,— один хлеб.

— Один хлеб? — удивляется мальчик. — Разве у Ленина не было масла?!

Отец молчит...

●

Л. МАРТЕНС. «Поздно вечером того же дня, когда я приехал в Москву (18 февраля 1921 года), Владимир Ильич прислал за мной машину и принял меня в своей скромной квартире в Кремле, в чисто домашней обстановке я провел у него около двух с половиной часов. Угостили меня стаканом чая; на столе был черный хлеб и кусок сыра; м а с л о о т с у т с т в о в а л о».

В. КАРПИНСКИЙ. «Однажды сотрудникам Совета Народных Комиссаров выдали по 1 пуду картошки. Первым в списке находился Владимир Ильич, и против его фамилии стояло: 2 пуда; затем — Крупская — 1 пуд и т. д. Владимир Ильич вычеркнул «2 пуда», поставил «1 пуд». Крупскую совсем вычеркнул, заметив: «В Совнаркоме не работает».

Л. ФОТИЕВА. «Случилось, что во время заседания Совнаркома народный комиссар продовольствия тов. Цюрупа упал в обморок. Вызванный врач констатировал, что основной причиной обморока является голод. Вскоре после этого Владимир Ильич сказал мне: «Присмотритесь к товарищам. Некоторые так отощали, что имеют просто невозможный вид. Организуйте столовую первоначально человек на 30 и включите туда наиболее отощавших, наиболее изголодавшихся».

КИНОРЕЖИССЕР Д. И. ВАСИЛЬЕВ. С 1917 года, еще 16-летним пареньком, я работал в отделе съездов Наркомпроса. Во время перерыва (было это примерно в 1919—1920 году) на одной из конференций (не помню уже какой) работники отдела съездов продавали бутерброды: одни — с салом, другие — с сыром и маслом, а мне поручили лоток с самыми дешевыми — хлеб, тонко помазанный повидлом. Ленин подошел и стал в очередь пятым. Он купил три бутербродика, по пять рублей каждый, всего на 15 рублей. К другим лоткам он не подходил...

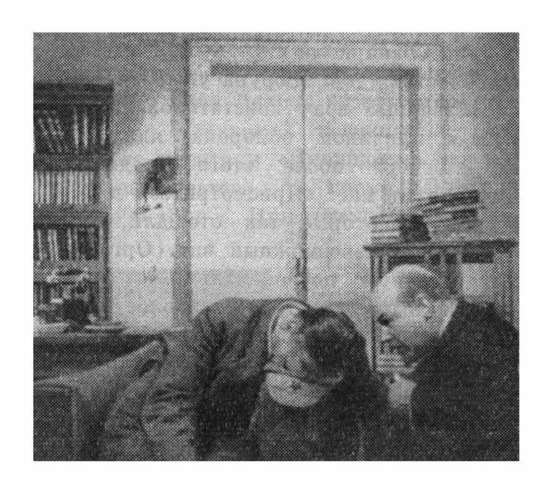
«Секретарю Совета Народных Комиссаров Николаю Петровичу Горбунову.

Ввиду невыполнения Вами настоятельного моего требования указать мне основания для повышения мне жалованья с 1 марта 1918 года с 500 до 800 руб. в месяц и ввиду явной беззаконности этого повышения, произведенного Вами самочинно по соглашению с Управляющим делами Совета В. Д. Бонч-Бруевичем, в прямое нарушение декрета Совета Народных Комиссаров от 23 ноября 1917 года, объявляю Вам строгий выговор.

Председатель Совета Народных Комиссаров: В. У л ь я н о в (Л е н и н)».

Н. ГОРБУНОВ. «Следует отметить, что за несколько дней до этого Владимир Ильич дал мне поручение принять меры к повышению жалованья по отдельным наркоматам, в частности по Наркомфину т. Гуковскому, до 2000 рублей».

Экран. Ленин отходит к карте, отмечая положение на фронтах, а сидящий в кресле Василий покачнулся и уткнулся головой в фуражку.







— Скорей врача! Сию же минуту врача! — кричит Ленин и спрашивает вбежавшего медика: — Пожалуйста, что с ним?

Врач подходит к Василию, щупает пульс.

— Ничего страшного, Владимир Ильич, — говорит он. — Обычный голодный обморок...

Сентябрь 1937 года

Студия. Первые числа сентября.

Щукин за гримировальным зеркалом — первые пробы грима. Около него хлопочет художник-гример А. Ермолов. Попробовали — и Щукин уехал на репетицию в театр, где готовит роль Ленина в пьесе Н. Погодина «Человек с ружьем».

После ухода актера помолчали.

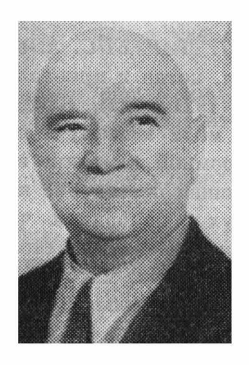
— Да-а... — неопределенно сказал Ромм. — Череп у него, правда, ленинский, но нос... Что делать с носом...

— Ну, нос мы подтянем, — пообещал Ермолов, — а вот что делать с губой? Губа-то толстая...

— Усы скрасят верхнюю губу, — отозвался Ромм.

— А глаза? — спросил Ермолов. — Глаза-то не ленинские — мягкие очень.

— Мягкие? Это хорошо, что мягкие. Это как раз очень хорошо...



Н. ПЛОТНИКОВ. Был праздник, когда снимались сцены с Щукиным. Когда он входил в павильон, делалось как-то торжественно-тихо, разговаривали почти шепотом. И когда Ромм говорил вполголоса: «Начнем?» — Щукин так же тихо отвечал: «Да, пожалуй, можно...»

А. КАПЛЕР. Формально Щукин готовился к роли Ленина так, как обычно готовится актер, — грим, костюм, походка

и так далее. И все же я не могу сказать, что Ермолов гримировал его или что он гримировался у Ермолова. Это было какое-то другое явление. Щукин внутренне себя гримировал — может, так будет точнее...

У него было настолько трепетное отношение к образу, что обычные театральные термины нельзя приложить к тому, что делал Щукин. Здесь во всем была непохожесть, особость какая-то. И блестящее мастерство, и профессионализм, они тонули в чем-то гораздо более значительном — в том, как он внутренне готовился, как переходил в особое состояние, в каком был всегда, когда играл Ленина.

Н. ПЛОТНИКОВ. Когда Щукин уставал, он переставал быть похожим на Ленина. И дело даже не в мимике: просто в нем прекращалась энергия образа.

В «Ленине в Октябре» Ильич в напряженнейший момент заставляет Василия поспать два с половиной часа (чего тот, правда, не делает). В «Ленине в 1918 году» — просит секретаря накормить голодную девочку. Когда приходит Горький, он сразу же спрашивает его: «Кушать хотите?» — и, услышав отказ, добавляет: «А почему у вас грустный вид?» «Дайте я на вас посмотрю...— говорит он пришедшему Василию.— Похудели...»

В этих эпизодах — ленинская забота о людях. Таких эпизодов не так много, как хотелось бы — «экранное время» коротко...



И. ГЕЛЕЙН. Я был в тот день, когда Щукин впервые вышел из гримерной в гриме Ленина, направляясь на съемочную площадку. Ничего подобного ни до, ни после я не встречал.

Вы знаете, что на студии всегда всем некогда, всегда все спешат и куда-то бегут. И вдруг спешка кончилась: из гримерной вышел Щукин — Ленин. Это было поразительно...

Щукин шел абсолютно собранный, сосредоточенный, походкой, которая, вне всяких сомнений, была ленинской походкой. Для любого, кто его видел, становилось ясно: **по коридорам «Мосфильма» в 1937 году шел живой Ленин.**

Щукин не замечал никого вокруг, зато торопящиеся и спешащие куда-то люди, когда замечали Щукина — Ленина, останавливались, как вкопанные.

Щукин шел как бы по живому коридору, а вслед ему глядели изумленные люди. Когда проходило первое оцепенение, все, забыв о своих делах, поворачивались и шли за Щукиным.

Я не видел свою физиономию: наверное, у меня было тоже странное лицо. Но я видел Михаила Ильича, который шел позади Щукина с широко раскрытыми глазами, с почти открытым ртом и с руками, вытянутыми в каком-то жесте удивления.

Вы знаете, как для настоящего режиссера и актера нежелательны посторонние на съемке, как они бесконечно мешают. И без того на площадке масса служебно нужных людей. А в тот раз в павильон набилось громадное количество совершенно посторонних. Но ни Ромм, ни Щукин в тот раз никого не удалили. Дверь закрыли, и началась съемка. И всю долгую съемку — синхронную! — толпа простояла молча, не шелохнувшись, все такая же изумленная и потрясенная виденным.

Студия. Начало сентября. Тогда, в 1937 году, страна чествовала героев-летчиков Чкалова, Байдукова, Белякова. И перед первой съемкой Щукин говорит Гелейну:

— Эта роль — тот же перелет через Северный полюс.

То была правда.

Экран. «Ленин в 1918 году». Ленин, улыбаясь, разговаривает с двумя женщинами около автомашины. Из-за машины появляется Каплан и трижды стреляет в упор.

Падает Ленин...

Съемки сцены покушения на Ленина во дворе завода Михельсона шли трудно. Актрису Наталью Ефрон, игравшую Каплан, било, как в лихорадке.

— Вам плохо?— спросил Ромм.

— Я не могу...— процедила Ефрон.— Не могу стрелять в Щукина — он очень похож на Ленина...

— Забудьте об этом,— сказал Ромм.— Совсем забудьте. Вы актриса — сыграйте человека, стоящего по ту сторону баррикады. Заставьте себя...



Н. ЕФРОН. Я старалась забыть, что передо мной Щукин, играющий Ленина. Я представила себе, что я играю просто некоторую женщину, идущую против некоторой идеи, а не Каплан против Ленина. И в человеке, которого я играю, эта противоположная мне идея персонифицируется. Я стреляла не в Ленина, а в некое темное пятно, в котором персонифицировалось все, что надо было ненавидеть. Если вспомните, когда я стреляла, у меня была такая страшная гримаса. Это потому, что я себя перебарывала: хотела забыть, что передо мной Щукин, играющий Ленина.

●

Перед съемкой Ромм отобрал двадцать спортсменов — боксеров, борцов, самбистов; их одели в кожаные куртки чекистов.

— Охраняйте жизнь Ефрон,— сказал им Ромм.

Один из участников сцены должен был ворваться в кольцо чекистов и ударить Каплан кулаком в лицо.

— Осторожнее,— сказал ему режиссер,— точно рассчитайте свое движение, иначе вы изувечите актрису!

— Хорошо,— ответил человек.

— Вы ведь боксер?

— Да.

— Значит, можете точно рассчитать движение руки.

— Могу.

— Тогда прорепетируем. Ударьте меня так, как ударите актрису на съемке.

Кулак боксера, чиркнув по воздуху, замер в миллиметре от лица Ромма; у тех, кто смотрел со стороны, осталось впечатление, что Ромма на самом деле ударили.

— Отлично,— сказал Ромм.— Ну, все готовы?

Ефрон по-прежнему било, как в лихорадке.

Ее состояние заметил Щукин. Он подошел и спросил, улыбнувшись одними глазами:

— Одну минуту. Надеюсь, пули не настоящие?

Лучше бы он оскорбил ее — было бы легче сыграть.

Ефрон не смогла заставить себя улыбнуться. Щукин понимающе посмотрел и отошел.

— Мотор! Начали!— крикнул Ромм.

Ефрон вышла из-за машины и трижды выстрелила; чтобы не дрожала рука, она оперлась на крыло автомобиля...

Студия. Перерыв между съемками.

Щукин отдыхает, слегка развалившись в мягком кресле, поджидая, пока вскипит чайник на электроплитке. Увидев, как затанцевала крышка, принимается заваривать чай в уголке павильона, который специально для него отгородили.

В перерывах между съемками Щукин посторонних разговоров не любил. Зато любил учить заваривать чай — молча показывая, как это надо делать.



В перерыве между съемками. Н. Охлопков, Д. Васильев и Б. Щукин

Э. САВЕЛЬЕВА. По-моему, не осталось в группе человека, которого бы он не обучил, как заваривать чай. Я сама однажды стояла и смотрела. Он чайник споласкивал кипятком, потом засыпал чай из двух разных пакетов и на три четверти наливал кипятку. Затем с нашим реквизитором Рубцовой они накрывали чайник полотенцем — чтоб все отстоялось; потом доливал еще кипятку.



Т. ЛИХАЧЕВА. Щукин на съемках вел себя очень скромно и без конца пил крепкий чай. Он был очень прост, но я не помню случая, чтобы с Борисом Васильевичем кто-то обошелся фамильярно

Экран. В кольце охраны Каплан выводят со двора завода Михельсона. Со всех сторон толпа сдавливает Каплан. Кто-то хватает ее за волосы, кто-то ударяет в лицо...

Сцена эта снималась после сцены покушения. Ефрон все не могла отойти — ее по-прежнему трясло.

— Вам плохо? Вам холодно?— спросил Ромм.— Может, вам принести чаю?.. Вы хотите чаю?..

— Хочу...— выдавила Ефрон.

— Чаю! Принесите стакан чаю Каплан! — крикнул Ромм, почему-то назвав так Ефрон, одному из рабочих, державших зеркала подсветки. Тот ответил с ненавистью:

— Стакан яду ей, а не чаю!

А другой сказал, с сомнением покачав головой:

— Это все странно: меня разорви — я Каплан не стану. А она, должно быть, из буржуев...

За чаем побежал ассистент.

М. РОММ. Я самым серьезным образом опасался за жизнь актрисы, потому что все смотрели на нее с ненавистью — ничего другого на лицах не было написано. Я еще раз предупредил всех: не забывать, что это только съемка. После этого начали.

Э. САВЕЛЬЕВА. На предупреждение Ромма никто не обратил внимания. Волчек снимал с верхней точки, с крана, а я снимала внизу, с партикабля (возвышения). Меня бы сто раз перевернули вместе со всем сооружением, если бы не специальные люди, которым поручили держать партикабль.

Н. ЕФРОН. Несмотря на все предупреждения Ромма, я была избита по-настоя-

щему, и этот знаменитый боксер, который на репетиции демонстрировал точность своего удара и останавливал кулак в миллиметре от лица, выбил мне зуб и разбил губы. Это, конечно, потому, что так изумительно играла толпа, забыв, что она на съемке.

Э. САВЕЛЬЕВА. В этой сцене не было равнодушных: все воспринимали происходящее на съемочной площадке, как подлинное покушение.

П. МАЛЬКОВ. «По моему приказу часовой вывел Каплан из помещения, в котором она находилась, и мы приказали ей сесть в заранее подготовленную машину.

Было 4 часа дня 3 сентября 1918 года. Возмездие свершилось. Приговор был исполнен. Исполнил его я, член партии большевиков, матрос Балтийского флота, комендант Московского Кремля Павел Дмитриевич Мальков,— собственноручно. И если бы история повторилась, если бы вновь перед дулом моего пистолета оказалась тварь, поднявшая руку на Ильича, моя рука не дрогнула бы, спуская курок, как не дрогнула она тогда...»

После покушения увозят раненого Ленина... Сцена снималась одним куском: раненый Ильич у машины, его вносят в машину, увозят. Сцена была срепетирована так, что массовка, пропустив машину, смыкается за ней и глядит вслед. Когда начали снимать, толпа провожала взглядом машину, но никто не тронулся с места.

Б. ВОЛЧЕК. Люди не могли тронуться с места. Были забыты всякие кинематографические условности: уже действовал закон непосредственного впечатления. След остался незаполненным, как будто из народа вырвали живой кусок.

Поверьте, я знаю, что такое массовка. Но здесь я первый раз в жизни увидел на лицах участников массовки настоящие, подлинные слезы.

Экран. «Ленин в 1918 году». Бредит раненый Ильич. Зал затаил дыхание...

●

Мне рассказали такой случай: как обычно, Щукин попил чай, выключил электроплитку и встал; началась репетиция эпизода, где бредит раненый Ильич. В это время в павильон вбежали два пожарника — постарше и его молодой, энергичный помощник, давно искавшие случая накрыть кинематографистов с поличным: пользование электроплитками на студии было запрещено. Вбежали, и старший пожарник, увидев Щукина на постели, застыл, как вкопанный. Энергичный помощник его, увидев электроплитку и даже не взглянув на артиста, радостно зашептал на ухо старшему:

— Вот плитка! Давай оштрафуем!

Старший повернулся к нему с искаженным лицом:

— Молчи, дурак! Здесь вождь мирового пролетариата умирает, а ты со своей плиткой лезешь!

ВОПРОС. Эра Михайловна, мог быть такой случай?

Э. САВЕЛЬЕВА. Мог быть. В подтверждение могу рассказать эпизод, который произошел при мне.

Борис Васильевич гримировался, а к его приходу на съемочную площадку, как всегда, на электроплитке уже грелся чайник. Вот в этот-то момент сюда ворвался пожарник, увидел плитку и начал кричать Ромму, что это безобразие, что оштрафует и так далее. И в этот момент появился Щукин в гриме Ленина. Я увидела своими глазами: пожарник остолбенел. Ни слова не было больше сказано — он попятился, попятился и исчез.

М. РОММ. История с электроплиткой — правда. Но мне она запомнилась еще подробнее и эффектнее. Щукин играл эпизод поразительно сильно.

Ю. КУН. В сцене бреда Щукин играл настолько достоверно, что мы все боялись: не заболел ли он действительно?.. И все обливались слезами.

Э. САВЕЛЬЕВА. Наше дело не позволяет «рассиживаться» на зрительских впечатлениях. Когда актер играет, ты ведь занята своей профессиональной задачей — камерой, светом и так далее. Но в сценах, где был занят Щукин, требования профессионализма отступали перед о щ у щ е н и е м у ч а с т и я в с о б ы т и и. Когда в сцене бреда Щукин начинал бредить, среди нас не было никого, у кого на глазах не было бы слез.

А. КАПЛЕР. Я был на съемках сцены, где бредит раненый Ленин. Не было д а ж е н а м е к а на то, что Щукин играет... Вся сцена шла без перерывов, и мы все без исключения плакали, потому что р я д о м с н а м и с т р а д а л Л е н и н! Это было п о т р я с е н и е...

Вот одна деталь. В то время у каждого прибора сидел осветитель и регулировал угли, чтобы поддерживать равномерное освещение. Эти осветители, обычно молодые ребята, видели, «как делаются чувства» в кино: как актрисе закапывают глицерин в глаза, чтобы текла «слеза», как говорят какие-то глупости актеру, чтобы он вдруг расхохотался, и так далее. Словом, в подлинность происходящего в кино осветители не верили. Но когда я случайно взглянул наверх, то увидел, что один осветитель хлюпает носом и у него текут слезы. У о с в е т и т е л я!

Э. САВЕЛЬЕВА. В этой сцене мне нужно было держать руку перед прибором, чтобы загородить лишний блик, падающий на лицо Ленина. Я держала руку, плакала, как все, и не замечала ничего вокруг. Когда сцена кончилась, мне наложили повязку на руку: оказалось, она была обожжена.

Съемки «Ленина в Октябре» продолжались...

Студия. Конец сентября.

В сентябре Щукина снимали всего 6 дней. Картина была под угрозой срыва: больше чем на день Щукина на студию из театра не отпускали. День в неделю!

Ромм вызвал Каплера телеграммой из Коктебеля, где тот отдыхал. Вместе они написали отчаянное письмо членам Политбюро. Каплер вспоминает, что сам отвез и сдал письмо в окошко у Троицких ворот Кремля. Тем временем съемки шли своим чередом.

Студия. К концу сентября вся картина, кроме эпизодов Ленина и зала Смольного, была снята, то есть было снято 2000 метров за полтора месяца. Работали в две смены.

Конец сентября. Просмотровый зал. Группа собралась смотреть первые смонтированные куски. У всех усталые, невыспавшиеся лица. Сели в кресла, погас свет. Началась демонстрация. В абсолютной тишине механик прокрутил куски и зажег свет.

Никто не произнес ни слова — все спали. Все — во главе с Роммом и Волчеком.

Засмеялся первый, кто проснулся, за ним — по цепочке — другие. И, наконец, зал взорвался хохотом. Оказалось, никто ничего не видел — все спали.

Теперь уже никто не помнит, кто именно проснулся первым...

●

Через два дня после отправки письма в Политбюро Ромма вызвали к председателю Комитета по делам искусств Керженцеву.

— Даем вам Щукина на два дня,— сказал Керженцев.

— Тогда картина будет готова к 15 января,— ответил Ромм.

— Но Щукин в театре тоже занят: театр выпускает к 20-летию «Человека с ружьем!»

— К 15 января,— повторил Ромм.

— На сколько же дней в неделю вам нужен Щукин, чтобы картина вышла в срок? — уже теряя терпение, спросил председатель Комитета.

— На шесть дней в неделю,— сказал Ромм.

— Тогда не договорились.

Но Керженцев позвонил уже через три часа: Щукина отпускали на четыре дня в неделю.

— Оборудуйте комнату на студии, поставьте раскладушки,— сказал Ромм Вакару.— Будем спать здесь...

Студия. Репетируется сцена в доме у Василия. По требованию Ленина Василий стелит ему на полу, а не на кровати, как хотел Василий.

— Ладно, будем спать,— говорит Ленин.— Книги под голову. Где книги?

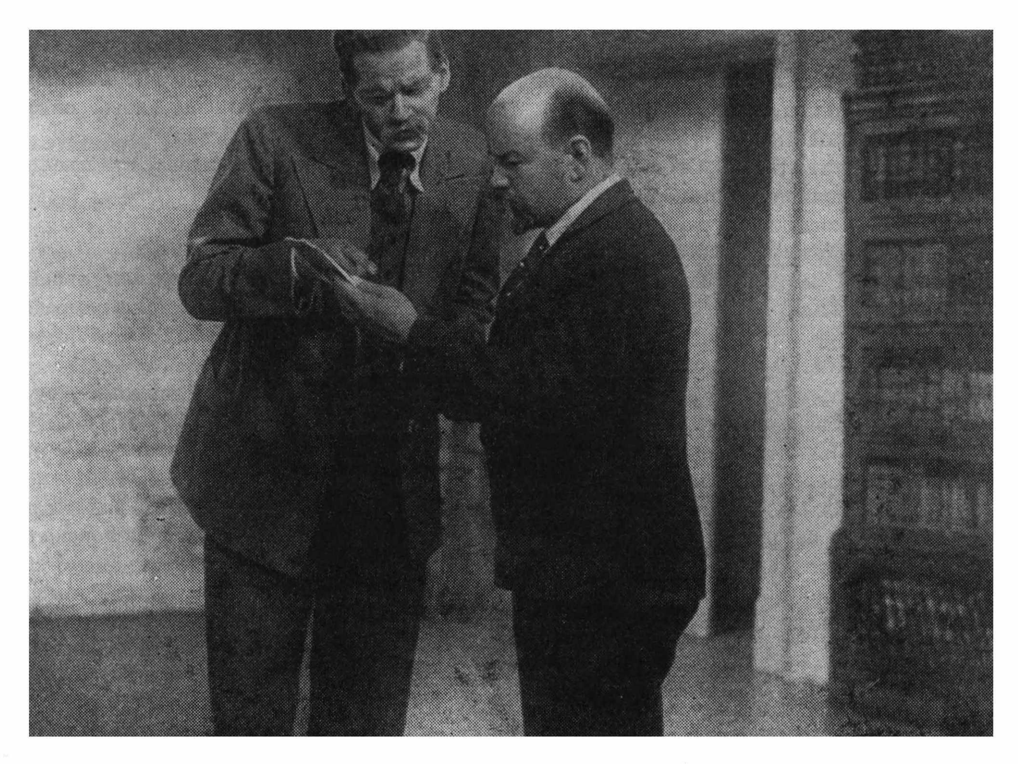
Он снимает с полки книги и передает их Василию, чтобы тот положил под подушку. На полке разные книги, которые притащили реквизиторы. Неожиданно среди них Щукин видит один из слезливых романов Лидии Чарской.

— Ну, нет...— говорит Щукин.—Эта под голову не годится. В ноги ее — такую чепуховину под голову нельзя.

Д. ВАСИЛЬЕВ. Щукин сымпровизировал это на репетиции при мне, и фраза вошла в фильм.

Студия. Никак не удавалось установить редакцию финальной реплики Ленина после чтения письма из деревни в доме у Василия: ни один из предлагавшихся вариантов Щукину не нравился. Хотя сцена должна была сниматься только через несколько дней, Ромм решил заранее прочитать текст письма, слегка изменив его, Щукину, чтобы увидеть реакцию самого актера.

Щукину, уже загримированному и ожидающему съемки другого эпизода, было неожиданно прочитано письмо. Борис



«Ленин в 1918 году». В роли В. И. Ленина — Б. Щукин, Горький — Н. Черкасов

Васильевич внимательно слушал, по-ленински наклонив голову к плечу, потом, помедлив, сказал:

— Ага... ну что же — очень толковое письмо...

Д. ВАСИЛЬЕВ. При этой импровизации Бориса Васильевича я присутствовал: эта фраза вошла в текст роли.

●

М. РОММ. Несмотря на то, что Щукин внешне не так уж походил на Ленина, у него в природе было то, что нужно актеру, который играет Ленина. У него были некоторые особенности, которые я считаю необходимыми для исполнителя этой роли.

Прежде всего, у Щукина было актерское обаяние. Для меня как для режиссера было самой важной задачей, чтобы этого человека полюбили сразу. Мгновенно. Чтобы сразу полюбили и жадно ждали его появления на экране. Я считаю, что это задача политическая. Все попытки изображать Ленина, так сказать, более правильно — скажем, не таким добрым — они не важны для меня совершенно. Для Щукина и для меня вот это было самое важное. То есть чтобы СРАЗУ он стал любимым героем для народа. И этой задаче было посвящено решительно все...

Еще Лев Толстой сказал когда-то примерно следующее: если человек, когда он смеется или улыбается, хорошеет, то он красив; если нет, то он дурен, какими бы правильными не были черты его лица. Щукин хорошел, когда улыбался. У него была поразительного обаяния улыбка. И то же самое я должен сказать про Ленина: у него тоже была поразительного обаяния улыбка, что вы можете видеть по хронике.

Когда я в первый раз стал договариваться с глазу на глаз с Щукиным, я был смущен — Щукин был совершенно не похож на Ленина. Но потом что-то ему понравилось, он улыбнулся — и я увидел его веселый и какой-то немножко лукавый глаз... Словом, поразительного обаяния улыбка была у Щукина: как у Ленина.

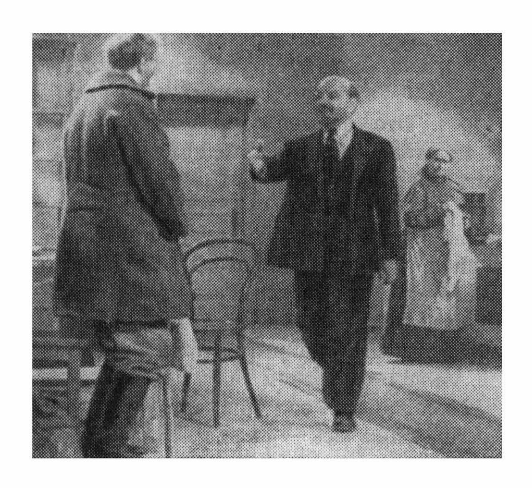
Второе. Это не менее важно, чем первое, может, важнее: интеллект актера. Потому что умным притворяться нельзя — просто невозможно.

Чтобы вы поверили, что перед вами Ленин, актер должен быть очень умен и интеллигентен. Перед вами должен быть глубокий, интеллигентный, умный человек. Вот таким глубоким, интеллигентным, очень умным человеком был Щукин. Необычайная яркость его ума все время чувствуется сквозь все — сквозь каждую его реплику, сквозь каждое его движение. Поэтому вы верите ему.

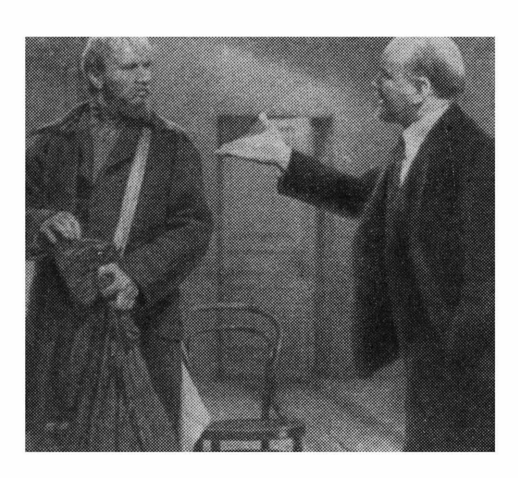
Соединение обаяния и ума, мне кажется, две главных, так сказать, позиции, по которым можно полюбить актера, поверить в него. Это чрезвычайно важно.

Третье. Ленин, будучи философом, будучи огромным политическим деятелем, человеком гигантского темперамента, необычайной воли, колоссальной сосредоточенности, в то же время в каких-то вещах оставался ребенком. Это тоже заметил Горький. В его очерке о Ленине есть воспоминания о пребывании Ленина на Капри и о том, как рыбаки учили его удить рыбу «с пальца» — лесой без удилища. Рыбаки объяснили, что когда палец почувствует дрожь лесы, надо подсекать рыбу: «Кози: дринь-дринь...» И Ленин подсек рыбу и закричал, пишет Горький, «с восторгом ребенка»: «Ага! Дринь-дринь!» — и тотчас получил прозвище: «Синьор Дринь-дринь». Ленин уехал, а рыбаки все спрашивали: «Как живет синьор Дринь-дринь? Царь не схватил его, нет?» Но это же самое, что замечено Горьким в Ленине, было и у Щукина. Для него это тоже было характерно.

То есть он мог быть и сердитым и гневным — посмотрите некоторые сцены в «Ленине в Октябре». А когда в него стреляет эсерка Каплан, как поразительно его движение — он поворачивается не испуганно, а гневно: «Кто в меня стре-







ляет!» — вот так. Но он был удивительно одарен чувством тонкого юмора, которому отдавался с детской непосредственностью. Вот как в финале «Ленина в 1918 году», когда он прячет книжку или обманывает телефонный аппарат и тому подобное.

Четвертое. Необычайно высокая моральная настроенность Щукина. Она была видна во всем — в каждом его движении, в каждом жесте.

Щукин, вообще, был человеком, необычайно ответственно относившимся к искусству и безгранично преданным ему. А кроме того, он был просто очень хороший, в высокой степени благородный и добрый человек.

Эти благородство и доброту, если их нет у актера, изобразить невозможно. Это — актерская природа. Доброта и высокая настроенность — духовная, этическая. И вот эта настроенность Щукина привела к тому, что не только вся съемочная группа, больше того — весь «Мосфильм» относился к нему с каким-то совершенно безграничным уважением. Именно — как к человеку.

Этот необыкновенно высокий моральный настрой выражался, в частности, в том, как он разговаривал с любым человеком на студии, как работал с партнером — с Василием, с врачом и так далее. И с кем бы он ни встречался, мы видели прежде всего огромный интерес к человеку, жадное внимание к нему, желание его понять. Прежде всего — понять. Вспомните сцену с кулаком, которого играл Плотников, в «Ленине в 1918 году». Он ведь прежде всего хочет понять его и уже только потом, поняв, кто перед ним, вступает с кулаком в единоборство.

Н. ПЛОТНИКОВ. Сцену в фильме «Ленин в 1918 году», в которой я играл кулака, мы с Щукиным сперва репетировали как-то тихонечко: он у меня что-то спрашивал, я ему что-то отвечал. А потом на одной реплике я вдруг посмотрел и увидел его глаза, и почувствовал, что я дальше врать-то не могу. И я ему уже

напрямую сказал, он мне напрямую ответил... И у нас «зацепилась» сцена. Как сейчас вижу глаза Щукина в тот момент.

М. РОММ. Повторяю: Щукин прежде всего сразу, всей душой бросается узнавать человека, относясь к нему чрезвычайно уважительно.

Поэтому единственный способ выразить отношение Ленина к человеку вообще — через партнера.

Встречаются ведь и другие актеры, которые, изображая каких-то крупных деятелей или ученых и так далее, склонны больше поучать, чем узнавать. А у Щукина вы нигде не найдете места, где бы он начинал сразу учить, где бы он считал свою точку зрения единственно возможной.

Это внимание к человеку, которое в высшей степени было свойственно Щукину как человеку, в конце концов позволяло вам понять духовный облик Ленина, который просвечивал в духовном облике Щукина.

Щукин был актером, который смотрит на своего партнера насквозь. Он на тебя смотрит, и ты чувствуешь, что перед тобою рентгеновский аппарат: он тебя видит насквозь. Видит все. И понимает все: даже о чем думает его партнер.

У Бориса Васильевича, если подумать, были и другие свойства — человеческие просто, которые необходимы, чтобы образ Ленина доставлял людям наслаждение. В том числе — бесконечная его отдача актерскому делу, необыкновенная музыкальность, огромный талант, поразительная пластичность, которая была и у Ленина. В жестикуляции — во всем. У Ленина была очень своеобразная жестикуляция. Эта пластичность и Щукину в высшей степени свойственна...

Октябрь 1937 года

Темп все ускоряется: все 24 часа в сутки снимают, проявляют, монтируют...

Ромм спит по 4—5 часов, ночует здесь же, на студии.

Студия. Приехал Щукин. Поздоровался со всеми, потом увидел Эру Савельеву, как обычно, ласково похлопал ее по руке, сказал:

— Здравствуй, медвежонок! — и ушел гримироваться...

Студия. Холодно, дождь. Все уже не ходят, а бегают: времени нет.

По двору бежит в пальто нараспашку Савельева. За ней несется Ромм, протягивая шарф и крича на ходу:

— Эра, повяжи себе хотя бы голову! На шею набрось!..

Студия. На черной доске очередной листок: «Молния! Съемочная группа Ромма отстает от графика на 24 дня. Позор!»

Напомним: по графику студии съемки заканчивались 1 октября, а весь октябрь отводился на монтаж и озвучание. Но по графику группы работа шла параллельно, и съемки заканчивались в конце октября. Каждый эпизод немедленно, ночью, монтировался. Если требовалось озвучание — параллельно озвучивался.

Студия. Декорация квартиры Анны Михайловны. Только что на светлой стене заметили отпечаток чьей-то грязной пятерни и срочно его смывают.

Входит уже загримированный Щукин.

— В чем дело?— спрашивает он.

Ему объясняют. Как всегда, отвечает не сразу:

— Может быть, мне Дзержинскому позвонить? — он серьезен, только где-то в глубине глаз прячется веселая искра.

Студия. Последняя съемка в тот день. Холод, дождь. Васильев и Савельева снимают проход Ленина и Василия по улицам Петрограда. 50 метров.

Камера старая, надо крутить ручку. Савельева крутит.

— Все! — кричит Васильев.— На сегодня довольно!

Щукин и Охлопков подходят к камере.

— Ну как, медвежонок? — спрашивает Щукин.

— Пятьдесят метров накрутила,— отвечает Савельева,— чуть плечо не отвалилось.

Щукин чуть медлит, потом поворачивается к Охлопкову.

— Товарищ Василий,— говорит он,— передайте, пожалуйста, чтобы товарищу Савельевой записали это в трудовую книжку.— Лицо серьезное, только смеются глаза...

●

Щукин, как правило, работал над ролью по ночам, что, в частности, подтверждается свидетельством вдовы Бориса Васильевича.

Т. М. ШУХМИНА-ЩУКИНА. «К репетициям Щукин готовился очень тщательно. Бо́льшую часть работы над ролью он делал дома, по ночам».

В воспоминаниях о Б. В. Щукине Михаил Ильич уже рассказал, как артист, советуясь, звонил ему ночью. Оказывается, Щукин звонил не только Ромму.

А. КАПЛЕР. В период съемок обоих фильмов Борис Васильевич не раз звонил мне в 3, в 4 часа ночи. Он говорил:

— Как же вы написали эту реплику? Вы знаете, что ее невозможно произнести?

— Борис Васильевич, почему нельзя? Я вот читаю текст...

— Но вы же читаете эту реплику г л а з а м и, для глаза она написана убедительно. А я ведь должен ее п р о и з н е с т и, и не просто — от себя, а она не произносится. Хотите, я вам сейчас ее скажу и вы со мной согласитесь?

— Хочу.

И Щукин ночью по телефону произносил эту злополучную реплику, причем, честно, не подтасовывая интонацию, чтобы меня убедить. И я слышал: действительно, реплика неправильная — это и музыкально неверно, и по существу есть неправда...

И я начинаю с ним совещаться, как изменить фразу, или трубка вешается, и я начинаю что-то сочинять, а затем звоню ему...

У Щукина было н е о б ы к н о в е н н о е чувство слова применительно к образу. Будто был в нем какой-то изумительно совершенный инструмент, который устанавливал с предельной точностью, что верно, что неверно.

Ночами Щукин звонил и Волчеку. Борис Израилевич вспоминает, что Щукин очень волновался по поводу того, как получился отснятый материал — не только в первой картине, но и во второй.

— Тезка,— говорил обычно Щукин,— ну, смотрел?

— Чего смотрел?

— Материал смотрел?

— Смотрел.

— Ну как?

Волчек не любил превосходные степени, лучшей оценкой у него было «ничего».

— Ничего,— отвечал Волчек.

— Хорошо, что я привык к тому, что ваше «ничего» — это «хорошо»,— облегченно вздыхал Щукин, хотя и сам терпеть не мог превосходных степеней и восклицательных знаков.

...Однажды Каплер заехал за Щукиным в театр, чтобы вместе отправиться на съемку. Машина остановилась у актерского подъезда, и точно в назначенное время — в 2 часа дня — из подъезда вышел Щукин.

Тротуар в этом месте — шагов пять. Щукин сделал два-три шага — до середины тротуара — и замер. Он смотрел прямо перед собой, точнее, будто смотрел в с е б я, ничего не видя, ничего не слыша. Мимо торопились люди, обтекая его и оглядываясь,— уж очень странно стоял человек: вроде бы и тут он, а вроде бы и нет его здесь.

Щукин, отрешенный от всего, сосредоточенный на чем-то, простоял так, вероятно, минуту — время огромное для человека, недвижно застывшего на пути торопящихся людей. Потом что-то в нем неуловимо изменилось, он быстро подошел и молча сел в машину.

Что же это было?..

Трудно сказать наверняка, но одно предположение можно сделать.

Крупская вспоминает, что еще до революции, в эмиграции, на одной прогулке в горах, когда все любовались природой, у Ленина вдруг вырвалось:

— Сволочи!

— Кто — «сволочи»? — спросили Ленина.

— Как — «кто»? Конечно, меньшевики!..

Щукин звонит по ночам, будит Ромма, Волчека, Каплера...

Ленин на конспиративной квартире выдает себя, откликнувшись даже не на условный стук — на звонок...

Долгую минуту стоит Щукин посреди тротуара, мешая людям идти, заставляя заехавшего за ним человека ждать...

В чем же здесь дело? Думается, в одном и том же — в колоссальной сосредоточенности гения на одной задаче, на одном деле, во имя которого он живет и кроме которого для него ничего не существует.

С тех пор как великий актер сыграл в кино и на сцене Ленина, другие роли отошли для него на второй план.

Год 1937. В перерыве между съемками разговаривают Щукин и Волчек. Речь заходит о Вахтангове, которого Щукин обожал. Волчеку запомнилась такая фраза артиста:

— Нельзя очаровывать зрителя на сцене и разочаровывать в жизни...

Год 1938. Ранняя весна. Ромм и Волчек едут со студии на такси и вдруг замечают, что около Вахтанговского театра им кто-то машет рукой: оказалось — Щукин. Он сел в машину и объяснил:

— Я с вами доеду до моста, а потом вернусь пешочком обратно.

В то время кинематографисты снимали «Пиковую даму» (которую, к слову, так и не закончили из-за следующего фильма — «Ленин в 1918 году»). Ехали, разговаривали, потом Щукин вылез и отправился обратно. Шофер осторожно спросил:

— Кто был этот человек?

— Щукин. Известный артист.

Шофер покачал головой.

— Голос, всё... Вылитый Ленин.

— Это тот, кто его играл...

— Да нет! Ленинский голос.

Щукин и в жизни был в образе, не мог выйти из него...

Год 1938. После съемок в фильме «Ленин в 1918 году» Щукин и Плотников ночью возвращаются домой. Всю дорогу молчат. Только, когда машина помчалась по Арбату, Щукин вдруг обнял Плотникова и сказал:

— Николай Сергеевич, дорогой мой, если бы вы только знали, как мне трудно!..

Плотников взглянул на Щукина: в глазах у того стояли слезы...

В 1937 году после «Ленина в Октябре», после «Человека с ружьем» Щукин считал, что только **начинает** понимать, как надо играть Ленина. И Каплер пишет второй сценарий, а Ромм ставит второй фильм...

В 1939 году после «Ленина в 1918 году» Щукин повторяет то же самое. Планируется уже не один фильм с участием Щукина, который — он понимает это — пришел к Главной роли в своей жизни.

Актеры сгорают на великих ролях, заметил однажды Лоренс Оливье.

В 1939 году Щукина не стало...

●

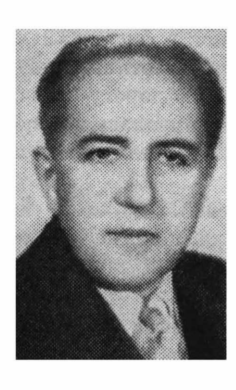
Студия. 31 октября. На черной доске работник ППО старательно прикалывает кнопками очередной лист бумаги с текстом, выведенным черным карандашом: «Молния! Картина «Восстание» отстает от графика на 32 дня. Позор группе Ромма!».

Мимо идет Ромм. Он останавливается, пробегает воспаленными от бессонных но-

чей глазами объявление и отправляется дальше, бросив на ходу:

— Картина «Восстание» уже закончена.

Опешивший было плановик, забыв коробку с кнопками, бежит в ПНО. Через полчаса он торопливо возвращается, сдергивает старое объявление и прикалывает новое, написанное уже красным карандашом: «Молния! Картина «Восстание» сдана в срок. Все равняйтесь на стахановскую группу Михаила Ромма!».



И. ВАКАР. Картина «Ленин в Октябре» произвела настоящую революцию в методах организации производства.

До этого все режиссеры, как правило, снимали материал по сценарию полностью, затем 30—40 тысяч метров пленки поступали в монтажную и режиссер приступал к монтажу. На монтажно-тонировочный период давалось обычно месяца два-три.

В этой же картине Ромм впервые применил принцип параллельной работы: одновременно строился ряд декораций, в которых вели съемки Ромм с Волчеком или Васильев с Савельевой и Гелейном (в отдельных эпизодах второго плана); одновременно шел монтаж и так далее. К вечеру последнего съемочного дня монтаж картины был почти полностью завершен.

Ноябрь 1937 года

2 ноября. Вечером фильм должно было просматривать Политбюро. Но в тот день, как назло, что-то случилось с водопроводом: на «Мосфильме» не было воды и нельзя было проявить пленку.

3 ноября. Днем на студии исправили водопровод; пленку мгновенно проявили.

Вечером фильм смотрело Политбюро, а на «Мосфильме» в пустом просмотровом зале сидели четверо: Волчек, Каплер, Ромм, Щукин — ждали звонка от Шумяцкого. Нервничали в основном молча — все устали, говорить не хотелось.

Ждали.

«Я попытался ночью смотреть картину, но ничего не мог понять»,— вспоминает Ромм...

Примерно в два часа ночи раздался телефонный звонок. Ромм торопливо схватил трубку.

— Что?! — крикнул он, думая, что звонит Шумяцкий, который должен был присутствовать на просмотре в Политбюро.

Ему ответил голос секретарши начальника ГУКа:

— Немедленно Ромма, Волчека, Каплера и Щукина к Шумяцкому, домой. Немедленно!

Через полчаса они приехали.

Шумяцкий только вернулся. Он плохо чувствовал себя, лежал на диване; около него суетились врач и сестра. Шумяцкий говорил слабым голосом:

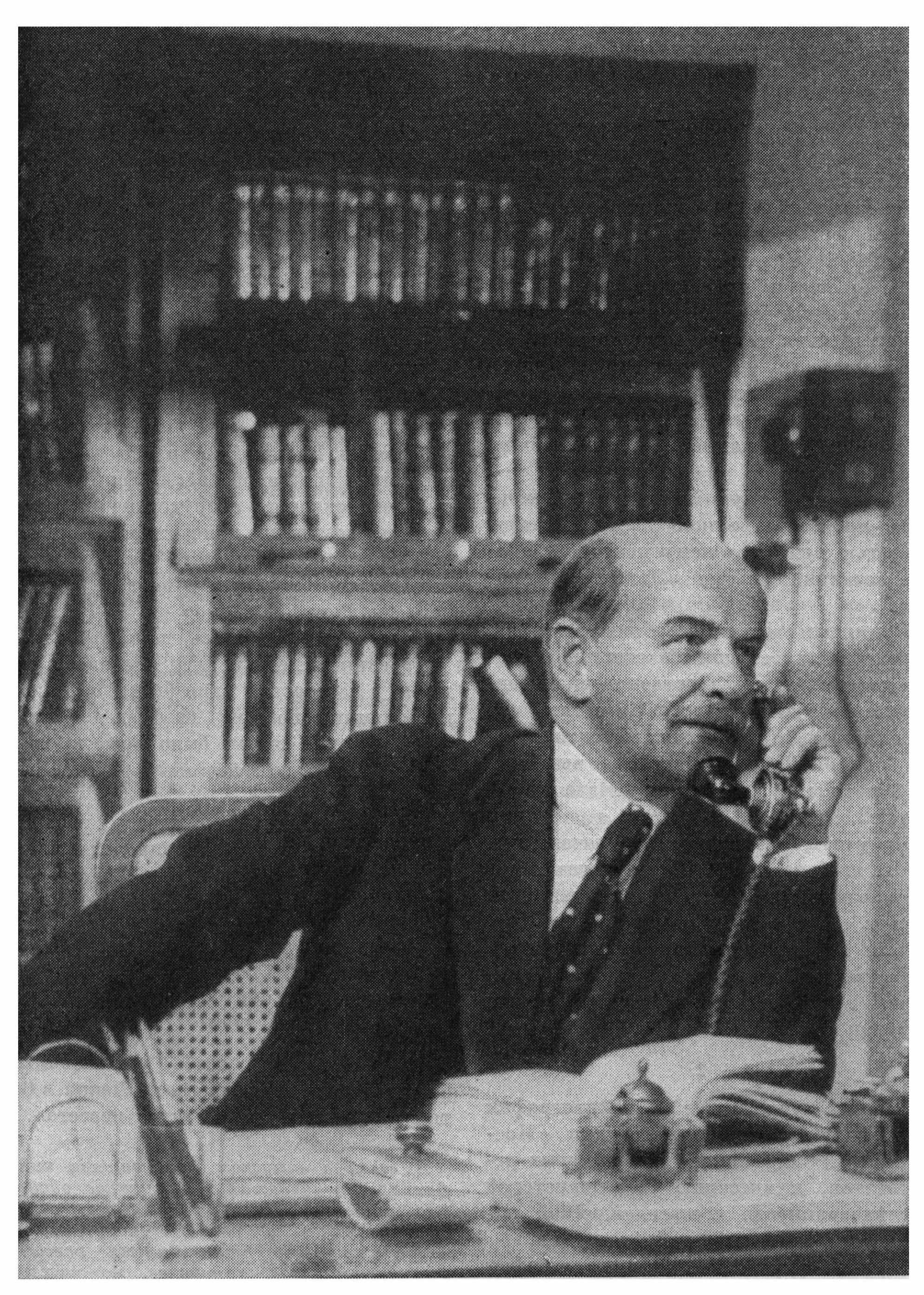
— Товарищ Михаил, поздравляю... Товарищ Щукин, поздравляю... Товарищ Каплер, поздравляю... Товарищ Волчек, поздравляю... Все очень хорошо... Возьмите на столе бумажку, там название: картина будет называться «Ленин в Октябре». Сейчас же обратно на «Мосфильм» — снимите новую надпись вместо «Восстания»... Главный инженер здесь?

— Здесь! — ответил главный инженер ГУКа.

— Оборудуйте проекцию в Большом театре...

— Когда?

— Немедленно!.. Сейчас идите и рубите окошки — шестого будет показ!.. Немедленно!



«Ленин в 1918 году»

ПРИКАЗ № 35 ПО ГЛАВНОМУ УПРАВЛЕНИЮ КИНЕМАТОГРАФИИ от 5 ноября 1937 г.

§ 1

В связи с выпуском к 20-летию Великой Октябрьской социалистической революции юбилейного фильма «Ленин в Октябре», являющегося исключительным по силе и правдивости идейно-художественным произведением советского киноискусства, Главное управление кинематографии:

Объявляет благодарность и поздравляет весь коллектив киностудии «Мосфильм» с одержанной им крупнейшей победой.

Объявляет особую благодарность творческо-производственному коллективу, с честью выполнившему почетное задание создания фильма «Ленин в Октябре» ...

Принять к сведению сообщение исп. об. директора киностудии «Мосфильм» т. Хачатурьяна и художественно-производственного управления ГУКа о том, что в результате стахановских методов работы фильм «Ленин в Октябре» выпущен за 3 месяца 23 дня со дня начала постановки...

Поручить заместителю начальника ГУКа т. Усиевичу В. А. поставить перед Всесоюзным комитетом по делам искусств вопрос о вынесении окончательного решения по представленному на правительственный конкурс сценарию А. Каплера, по которому поставлен фильм «Ленин в Октябре».

§ 2

Главное управление кинематографии призывает коллектив киностудии «Мосфильм» к закреплению достигнутых результатов, к внесению большевистской организованности и высокоидейной направленности во всю работу студии.

Главное управление кинематографии выражает уверенность, что пример большевистской работы, показанный режиссером М. И. Роммом и всем коллективом, создавшим фильм «Ленин в Октябре», будет подхвачен всеми киностудиями Советского Союза, всеми работниками советской кинематографии.

Нач. ГУКа Б. Шумяцкий

4, 5 и 6 ноября на студии печатали копии фильма. Как только был готов комплект, его отправляли самолетом — в Ленинград, Киев, Ростов...

Всего было разослано 10 или 15 копий. Точного количества сейчас уже никто не помнит...

6 ноября. Большой театр. К вечеру было все готово для демонстрации фильма: прорублены окошки, оборудована проекционная, завезены два киноаппарата. Временный микшерский пульт установили на балконе первого яруса в первом ряду; за него сел Ромм.

Погас свет, началась демонстрация.

Проекционные аппараты оказались разными: в частности, один был более широкоугольный; поэтому изображение всех четных частей фильма было более крупное и голубоватое, всех нечетных — более мелкое и жесткое...

Когда кончилась демонстрация и зажегся свет, первыми зааплодировали члены Политбюро, за ними — весь зал...

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

«О награждении особо отличившихся работников по кинофильмам «Ленин в Октябре», «Петр I» и «Богатая невеста».

В связи с выпуском выдающихся кинофильмов, получивших единодушное одобрение зрителей, «Ленин в Октябре», «Петр I» и колхозный фильм «Богатая невеста», наградить особо отличившихся режиссеров, сценаристов, артистов, монтажеров и рабочих-стахановцев:

Орденом Ленина

1. Щукина Б. В. артиста, исполнителя роли В. И. Ленина в кинокартине «Ленин в Октябре».

2. Ромма М. И. режиссера кинокартины «Ленин в Октябре».

3. Каплера А. Я. автора сценария кинокартины «Ленин в Октябре».

Орденом Трудового Красного Знамени

...3. Охлопкова Н. П. артиста, исполнителя роли Василия в кинокартине «Ленин в Октябре».

4. Волчека Б. И. оператора кинокартины «Ленин в Октябре».

...7. Ермолова А. Д. художника-гримера по кинокартине «Ленин в Октябре».

Орденом Знак Почета

...2. Кузнецова В. А. технорука по свету по кинокартине «Ленин в Октябре».

3. Петрову Н. Г. монтажницу негатива кинокартины «Ленин в Октябре».

4. Авдеева И. И. рабочего-столяра по декорациям кинокартины «Ленин в Октябре».

Почетной Грамотой
Верховного Совета СССР

1. Степанова М. И. столяра-стахановца по кинокартине «Ленин в Октябре».

2. Бурмистрова К. Г. сменного мастера по кинокартине «Ленин в Октябре».

3. Переслегину М. И. монтажницу по кинокартине «Ленин в Октябре».

Председатель Президиума
Верховного Совета СССР
М. Калинин
Секретарь Президиума
Верховного Совета СССР
А. Горкин

Москва, Кремль, 23 марта 1938 г.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

«О награждении особо отличившихся по кинофильмам артистов»

Наградить особо отличившихся по кинофильмам артистов...

Орденом Трудового Красного Знамени

...4. Ванина В. В. — исполнителя роли Матвеева в кинокартине «Ленин в Октябре».

Председатель Президиума
Верховного Совета СССР
М. Калинин
Секретарь Президиума
Верховного Совета СССР
А. Горкин

Москва, Кремль, 1 апреля 1938 г.

Вот и окончена история, излагая которую мне удалось передать лишь малую толику того, что я услышал о времени уже далеком, но все еще близком.

Поседевшие и постаревшие на три с лишним десятка лет, они до сих пор стоят у меня перед глазами, и за всеми рассказами встает главный — нравственный — итог работы, который могли бы подвести все без исключения создатели фильма — и почти теми же словами, что и

М. РОММ. Для нас всех Ленин — это тот колосс, который и есть Революция, и есть Советская власть. Ленин был для меня, всех нас духовным образцом. Всегда. И остается духовным образцом на всю жизнь. Навсегда.

Г. ЦИТРИНЯК

Ф. Тяпкин

Работа над трилогией — наши университеты

Мне посчастливилось быть режиссером ленинской трилогии, снятой на студии «Центрнаучфильм»,— «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы».

Трилогия открывалась фильмом «Рукописи Ленина». Драматург Герман Фрадкин предложил мне точный и необычайно увлекательный сценарий. Им была проделана интересная, своеобразная киноисследовательская работа по расшифровке и установке последовательности черновых записей статьи «Новые задачи и новые силы», написанной Лениным в Женеве в феврале — марте 1905 года.

Прежде чем приступить к работе, я просмотрел много ленинских рукописей и черновиков. Они необычайно интересны, характеристичны даже внешне. Одни страницы написаны мелким убористым почерком; другие — размашисто, так, что одно слово едва помещается в ширину страницы; третьи — заполнены рассыпанными по всему листу небольшими узкими полосками текста, подчеркнутыми, перечеркнутыми, обведенными рамками. Не углубляясь в записи, можно легко представить, какое внутреннее состояние владело В. И. Лениным во время работы.

Вот, к примеру, в одном из деловых писем Ленин разносит бюрократа. Рукопись дышит гневом. Слова крупные, будто начертаны одним взмахом. Кажется, что ленинская рука не успевала за ураганным вихрем мысли, локоть не отрывался от стола. И резкие дугообразные строки письма скорее напоминают жест. И вдруг в конце мелкая, неожиданно аккуратная подпись: «С компривeтом. Ульянов (Ленин)». Не читая, а только вглядываясь в это письмо, можно понять черты характера, темперамент Владимира Ильича. Мы представляем изменение его внутреннего состояния.

Ленинскую способность видеть вещи без предвзятостей, как бы в первый раз, раскрывает ответ Владимира Ильича Г. Плеханову. Находясь в эмиграции, Ленин написал статью об отношении социал-демократов к аграрному вопросу в России. Г. В. Плеханов, прочитав ее, сделал на ней замечание, смысл которого сводился к тому, что он в первый раз видит, чтобы слово «антагонизм» употреблялось во множественном числе, на что Владимир Ильич прямо тут же, чуть ниже написал: «Можно подумать, что автор замечания уже никогда и ничего не увидит в первый раз». В самом ответе

и в характере ленинской записи при внимательном изучении просматриваются разногласия Владимира Ильича с Плехановым.

Сценарист Г. Фрадкин, работая над фильмом «Рукописи Ленина», не случайно остановился на статье «Новые задачи и новые силы». Статья была написана под непосредственным влиянием революционных событий 1905 года в России. В ней Ленин определил новую тактику борьбы рабочего класса и сформулировал новые лозунги. Статья писалась не сразу, не единым духом: Ленин обдумывал ее; начиная писать, несколько раз откладывал. Черновики, конспекты, заметки сохранили следы сложного творческого процесса. Они и давали нам возможность провести зрителей путями ленинской мысли, раскрыть диалектику ее движения и показать на экране то, как создавалась Лениным теория русской революции.

На первый взгляд могло показаться, что материал, который предлагал сценарист, абсолютно некинематографичен. Сценарий лишен каких-либо внешних событий.

Мы понимали, что главным героем нашего фильма должна стать ленинская мысль. Мысль, возникающая в результате текстологического анализа. Вот почему мы точно разработали драматургию кадра. Где-то в правом углу чистого листа Ленин стремительно запишет столбиком вопросы; ответ на них он сформулирует позже, через несколько дней, в какой-то другой части страницы. Но аналитический поиск ленинской мысли, ее живая логика заставляют зрителя вместе с Лениным осмыслить события 1905 года, которым посвящена статья.

Поиски новых средств воплощения ленинской темы мы с Г. Фрадкиным продолжили и во втором фильме трилогии — «Знамя партии». Здесь также главный герой — ленинская мысль. Но в этом фильме она прослеживалась в полемике с Г. В. Плехановым в период создания первой партийной программы. Изобразительный материал этого фильма тоже, на первый взгляд, показался очень скупым. Он также состоял из рукописей, мемориальных мест и фотографий.

Одна из главных сцен в литературном сценарии была построена, как спор фотопортретов В. И. Ленина, Г. В. Плеханова, В. И. Засулич и П. Б. Аксельрода.

Снимая фильм, я искал кинематографические средства, которые при работе с фотопортретами дали бы возможность оживить исторические события и вместе с тем не разрушить их документальной природы. Сцена была сделана по материалам мемуарных свидетельств Н. К. Крупской.

> Голос Крупской (за кадром). При обсуждении Программы Георгий Валентинович нападал на проект Ленина.

На первых словах фотопортрет Плеханова начинает приближаться, сначала медленно, потом скорость увеличивается, и на глаголе «нападал» скорость движения наибольшая, причем ударная гласная «а» совмещена с высшей точкой скорости этого движения.

Следом появляется портрет В. И. Засулич.

> Голос Крупской. Вера Ивановна хотела возражать Плеханову...

Поставленный встык к фотопортрету Плеханова фотопортрет Засулич двигался как бы навстречу им. Наибольшая скорость движения приходится на ударное «а» в глаголе «возражать».

> Голос Крупской. Но тот... так глядел на нее...

Активность Плеханова сосредоточена во взгляде, парализующем возражение Веры Ивановны. Его портрет не движется.

> Голос Крупской. ...что Вера Ивановна совсем запуталась.

При этом портрет Засулич от крупного плана отступает в глубь кадра.

Появляется новое лицо — П. Б. Аксельрод. Он смотрит исподлобья, поверх пенсне. Пока статичен.

> Голос Крупской. Аксельрод, согласившийся по одному из

вопросов с Лениным, перед голосованием заявил, что у него разболелась голова и он хочет...

Портрет начинает двигаться в сторону и останавливается так, что в кадре остается половина лица.

Голос Крупской. ...прогуляться...

Разрезанный боковой рамкой кадра, Аксельрод смотрит на зрителей поверх пенсне одним глазом. В этом споре поведение Аксельрода двойственно: он и участвует и отсутствует. Он соглашается и с Лениным и с Плехановым.

В этом же сценарии есть драматический, насыщенный чувством разочарования монолог В. И. Ленина о его разрыве с Плехановым.

Голос Ленина (за кадром). Никогда, никогда в моей жизни я не относился ни к одному человеку с таким искренним уважением и почтением... ни перед кем я не держал себя с таким «смирением»... Это была настоящая драма, целый разрыв с тем, с чем носился, как с любимым детищем, целые годы, с чем неразрывно связывал свою жизненную работу... Тут уже нечего сомневаться в том, что этот человек нехороший, именно нехороший, что в нем сильны мотивы личного, мелкого самолюбия и тщеславия, что он — человек неискренний... Это был самый резкий жизненный урок, обидно-резкий, обидно-грубый. Мою «влюбленность» в Плеханова... как рукой сняло, и мне было обидно и горько до невероятной степени.

Я не нашел изображение, которое можно было соединить с этими словами. Зрительный ряд, на котором они произносились, был лишь заставкой к тексту, заполнителем изобразительной пустоты. И лишь последние слова монолога: «Мою «влюбленность» в Плеханова... как рукой сняло...» — шли на фотографии В. И. Ленина.

Заключительный фильм трилогии «Ленин. Последние страницы», пожалуй, был самым трудным. В картине воссоздавался период жизни Владимира Ильича с 1921 по 1924 год. Это было время, когда, находясь на посту Председателя Совета Народных Комиссаров молодого государства, он вел огромную организационную работу, боролся за единство партии. Неожиданно тяжелая болезнь обрушивается на Ильича. Понимая, что он серьезно болен, Ленин мобилизует свою волю на борьбу с болезнью. Медленно возникают на экране строчки, написанные секретарю: «Лидия Александровна! Можете поздравить меня с выздоровлением. Доказательство: почерк, который начинает становиться человеческим. Начинайте готовить мне книги... 1) научные, 2) беллетристику, 3) политику (последнюю позже всех, ибо она еще не разрешена). Привет! Ленин».

В этот период Владимир Ильич диктует свои последние страницы.

В литературном сценарии были намечены две линии. Главная — линия ленинской мысли. Другая — болезнь. Но в фильме эти две линии должны быть органически взаимосвязаны.

Передо мною встала серьезная задача: как, не выходя за рамки документальности, найти изобразительные элементы, не разрушающие сценарную драматургию фильма?

Сегодня дом в Горках, где жил больной Владимир Ильич, — музей. По его освещенным залам движутся экскурсанты, и старинный дом с колоннами кажется им небольшим и светлым. Посетители забывают, что для Ленина жизнь в Горках была вынужденной, и только трагическая необходимость заставляла его оставаться в нем.

Восстанавливая атмосферу событий, нужно было снять с материала музейность, очеловечить дом и вещи, которые в то время окружали Ильича. Вот, к примеру, эпизод, рассказывающий о приезде Ленина в Горки. Пасмурно, сквозь стволы деревьев виднеется дом. Камера движется к дому.

До слов Крупской: «Однажды вечером болезнь обрушилась на Ильича»,— мы как бы смотрим на все происходящее глазами Ленина. Но после этих слов Надежды Константиновны возникает потребность передать ви́дение Ильича кому-то другому, так как иначе дальнейшее пришлось бы показывать через болезненное восприятие вещей. Мне даже казалось, что никто из современников события в кадре быть не должен. Никого из людей, никаких бытовых подробностей...

Свидетель должен иметь жизнь дольше человеческой. Хотелось сделать этот эпизод неподвижным, молчаливым и закрытым. И тогда ленинское ви́дение вещей пришлось передать самим вещам. Дом в Горках из мертвого, немого свидетеля нужно было сделать живым.

«Придумывая» дом в роли «свидетеля», мы убирали все, где прочитывалась житейская сущность вещей. В фильме интерьеры темны, почти нет вещей, комнаты огромны и пусты.

Огромность и неподвижность требовала контраста в движении, в каком-нибудь событии, снятом очень крупно, почти макропланом, поэтому в кадрах с изображением огромных пустых комнат слышен звук падающей капли, скупо и медленно отсчитывающей время.

У этой капли есть и житейская мотивировка — она падает из пузырька с лекарством. Трагедия болезни творится в тишине, в немоте, почти в черноте. И ярким контрастом в фильме были кадры, когда наступает улучшение здоровья. Здесь нужно было найти противоположные признаки: сдвинутым масштабам изображения — выравненность масштабов; пустой темноте — изобразительную наполненность, свет; интерьерам — природу, воздух, солнце; тишине — наполненность звуком.

Если в первых двух частях трилогии движение, ход, диалектика ленинской мысли раскрывались на каком-то одном жизненном факте биографии вождя: в первой — работа над статьей «Новые задачи и новые силы», во второй — борьба с Плехановым при создании первой партийной Программы, то в третьей мы сделали попытку раскрыть ленинское отношение ко многим явлениям и событиям.

В заключение хочется сказать, что опыт, приобретенный в работе над ленинской кинотрилогией, обогатил меня духовно и творчески, научил внимательно относиться к историческим рукописям, что само по себе очень существенно для режиссера, работающего в научно-документальном кино. Ленинские рукописи, в которые мы внимательно вчитывались, которые анализировали, изучали, открыли перед нами, кинематографистами, огромный мир ленинского гения. Ленинская мысль учит анализировать события современности, воспитывает заинтересованность в судьбах сегодняшнего мира.

Работа над фильмами «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы» стала для всех нас большой школой.

В канун великого юбилея

ПЬЕСА НИКОЛАЯ ПОГОДИНА «КРЕМЛЕВСКИЕ КУРАНТЫ» увидела свет рампы почти тридцать лет назад. События, рассказанные в ней, отодвинулись от нас теперь на полвека. Но спектакль продолжает жить на сцене Московского Художественного и многих других театров Советского Союза и социалистических стран.

Теперь «Кремлевские куранты» заживут новой, экранной жизнью.

— Спектакль Художественного театра, конечно, является для нас примером,— говорит режиссер-постановщик Виктор Георгиев,— однако мы не делаем фильм-спектакль. Мы хотим создать самостоятельное кинопроизведение, сохранив, конечно, дух, идейную направленность пьесы. Написанный сыном Н. Погодина О. Стукаловым сценарий во многом отличается от пьесы. Возможности экрана позволяют значительно раздвинуть рамки действия, широко показать жизнь Советской России того периода.

Главная наша задача — правдивое воплощение образа Владимира Ильича Ленина. Мы хотим показать его на экране в разгар кипучей деятельности по строительству первого в мире социалистического государства, он будет присутствовать в целом ряде эпизодов. Мы начинаем ленту с его раздумий и тревог, с размышлений о планах электрификации страны. Зрители увидят Ильича на ночной прогулке в Москве, на охоте, в беседе с Гербертом Уэллсом. А закончится фильм кадрами Всероссийского съезда Советов, где был одобрен план ГОЭЛРО, и кадрами, показывающими воплощение мечты Ленина об электрификации нашей страны. Изменения коснулись и некоторых образов. В пьесе Н. Погодина есть персонаж, который назван «английским писателем». В фильме ему возвращено подлинное имя. Герберт Уэллс появляется в нескольких эпизодах, которых нет в пьесе. Страной без будущего, «Россией во мгле» назвал английский писатель молодую Республику Советов.

«Кремлевские куранты». В роли В. И. Ленина — Ю. Каюров, Забелин — Б. Ливанов



Одна из узловых сцен картины — идейный спор Ленина с Уэллсом, спор, который решила сама жизнь, само существование Советского государства. Мечта Ленина и реальное воплощение ее в жизнь — главная тема нашей картины.

Полнее будет раскрыт в фильме образ старого русского интеллигента Забелина, который остался в Советской России, стал сотрудничать с большевиками, с народной властью. В фильме путь Забелина к пониманию революционных преобразований, к осознанию необходимости отдать свои знания народу более продолжителен, более труден по сравнению с пьесой, его драма, душевный перелом, возвращение в строй через сложную внутреннюю борьбу исследуются более подробно.

В фильме появится новый персонаж — Никольский. Это как бы антипод Забелина. Искусствовед по профессии, этот человек не в состоянии понять новых преобразований в России и уезжает за границу.

В роли Ленина — артист Малого театра Юрий Каюров.

Забелина играет Борис Ливанов, Никольского — Марк Прудкин, жену Забелина — Валентина Серова, его дочь Машу — Антонина Пилюс, матроса Рыбакова — Юрий Каморный, жену Никольского — Ольга Жизнева, Герберта Уэллса — Харри Лиепиньш.

●

РЕЖИССЕР ВАСИЛИЙ ОРДЫНСКИЙ заканчивает съемки фильма «Красная площадь» по сценарию В. Фрида и Ю. Дунского. На примере одного полка картина расскажет о рождении Красной Армии. Роль Владимира Ильича Ленина поручена артисту С. Яковлеву, недавно вступившему в труппу МХАТа. Он рассказывает:

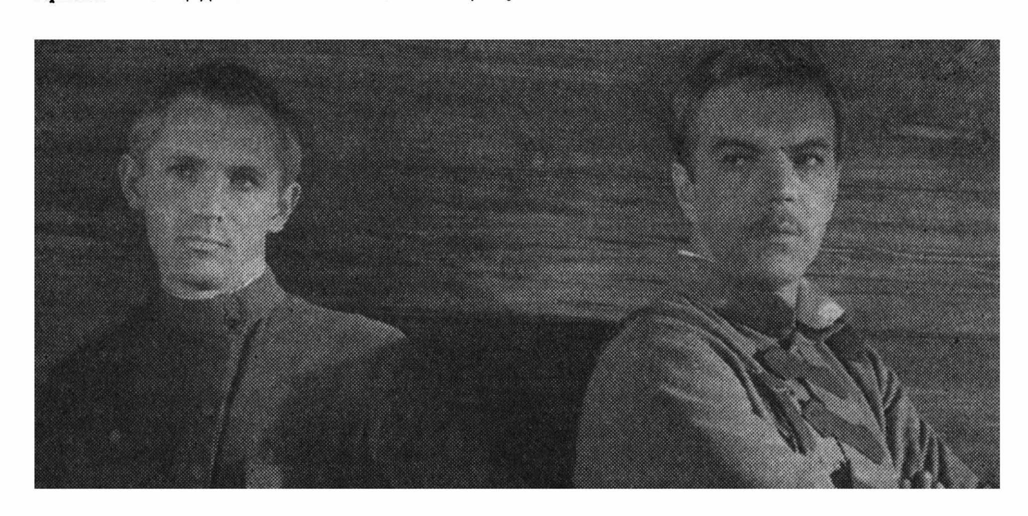
— Ленин появится на экране в двух эпизодах — в Смольном, где на заседании Совнаркома решается вопрос о создании регулярной Красной Армии, и на Красной площади, где он вместе с Беспощадным пролетарским полком принимает воинскую присягу. Чтобы приблизиться к правде великого образа, нужно эти события пропустить через свое сердце. Не знаю, что получится на экране, но когда я стоял в строю на Красной площади и повторял про себя слова присяги, я понял, какое это счастье для актера — участвовать в создании фильма, посвященного столетию со дня рождения В. И. Ленина...

В картине снимаются также В. Шалевич, С. Любшин, В. Малявина, А. Кутепов. Оператор В. Железняков, художник Л. Платов, композитор В. Баснер. Консультирует фильм Маршал Советского Союза И. Конев. Действие фильма начинается морозной ночью 1918 года в Смольном, где выступает Ленин. Последние кадры картины снимались 7 ноября 1969 года на военном параде на Красной площади.

●

НА «МОСФИЛЬМЕ» РЕЖИССЕР В. СТРОЕВА ставит по сценарию А. Капланяна и Д. Василиу картину «Сердце России», которая расскажет зрителям о событиях в Москве в период с 25 октября по 3 ноября 1917 года. Историческая хроника — так определили авторы жанр своей картины. Консультируют фильм академик И. Минц и старший научный сотрудник Института марксизма-ленинизма Н. Родионова.

«Красная площадь». Амелин — С. Любшин, Кутасов — В. Шалевич



Новые фильмы

С. Кулиш

Ощущение времени

Вы, конечно, испытывали это: вы идете по старому городу, лето, солнце, площадь, не претерпевшая изменений, несмотря на войну, революции, прошумевшие над ней годы... Каменные мостовые, по которым прошли тысячи, миллионы... Знакомый угол дома, серо-черный чугун решетки...

И вдруг...

Вы осознаете, что место, где сейчас стоит вот этот мороженщик, залито кровью декабристов, что там — кричал из возка Петр, Пушкин сопровождал на прогулке Натали, рука в перчатке, исхлестанная казачьей плеткой, до боли сжимала чугун ограды...

...Мальчишка в красной рубашке, причмокивая, ест шоколадное мороженое, и оно коричневой струйкой стекает по худому локтю...

А вы свернули со знакомой улицы — и на шершавой темной двери увидели: «год 1729» ...

И... время сместилось...

Эта машина времени запущена вашим воображением и существует только для вас. Кино, остановив мгновение, делает его доступным миллионам. И ощущение времени становится нашим общим достоянием.

В 1961 году в Швецию приехал режиссер и оператор В. Микоша. У него была весьма определенная задача: снять пребывание хора имени Пятницкого в Скандинавии. Что он и сделал.

Но, кроме того, его воображение еще населило Стокгольм людьми, дорогими его сердцу. Да, остались улицы, скверы, дома, мало изменившиеся за пятьдесят лет, прошедшие с т о г о дня. Но вот однажды В. Микоша узнал, что будут сносить отель «Регина» — гостиницу, в которой в апреле 1917 года остановилась на один день группа русских эмигрантов во главе с В. И. Лениным. И оператор, забыв все, бросился снимать «Ре-

---

«ПОЕЗД В РЕВОЛЮЦИЮ». Авторы сценария Н. Лыткин, Д. Микоша, П. Московский, В. Семенов. Авторы текста Д. Микоша, П. Московский. Режиссеры Д. Микоша, В. Микоша. Операторы Н. Лыткин, В. Микоша. Композитор Г. Савельев. Звукооператор К. Никитин. Центральное телевидение и Центральная студия документальных фильмов, 1969.



«Поезд в революцию». В. И. Ленин на улицах Стокгольма

гину», и снимал ее с разных точек, входил и выходил из отеля, снимал на общем и на среднем плане, сбоку и снизу, хотя тогда еще и не знал, для чего и зачем...

Но он хотел остановить мгновение — сохранить для истории, для потомков частицу эпохи.

Потом он снимал улицы, по которым ходил Ленин, дом, где он жил, библиотеку, где работал...

Эти съемки, а также старая архивная кинохроника тех исторических лет и легли в основу фильма, который на Лейпцигском фестивале истекшего года взял главный приз — «Золотого голубя».

Этот фильм — «Поезд в революцию».

Итак, талантливый человек с кинокамерой остановил время.

И одна из особенностей фильма, одна из его самых больших удач — то, что родилось потом в большом авторском коллективе — воссоздание той необычной эпохи, которая дала миру революцию.

На вас обрушивается целая гора невиданного ранее материала. Казалось бы, в скольких фильмах и не раз видели мы кадры: Февральская революция, взрывы первой мировой войны... Но здесь все внове — революционный Петроград, дочь английского посла в автомобиле у Смольного, попы на Красной площади в день присяги Временному правительству, Гучков, Милюков, Германия военного времени, быт на фронте — вместо взрывов и боев... И уже одно это поражает и говорит о любви к делу и вере в наших кинопредтеч.

Но, конечно, не только это рождает ощущение времени, а и тот удивительный эффект соучастия, который и вызывает ни с чем не сравнимое волнение зрителя.

В чем же дело? Попробуем понять.

...Похороны жертв революции... Знакомое Марсово поле с вечным огнем и поразительными словами на камне... И вот оно начинается... В серый день взрывают землю для могил... И запечатлевается в памяти мальчишка-лоточник в белом фартуке, и отвернувшаяся от нас *старуха, перевязанная крест-накрест* клетчатым платком, и покрытая бедным, непрочным снежком такая знакомая и незнакомая площадь — Марсово поле... И вот уже опускают гробы, и время, повернутое вспять, поднимает на свои помостки людей, которые делали революцию, — рабочих, солдат, матросов, студентов... А рядом — ее душителей Гучкова, Милюкова, Львова...

И вдруг ты осознаешь, что это значит — почему они вместе — рабочие и министры — временные: д в о е в л а с т и е! Это не декларируется — это зафиксировано на пленке.

Есть разные способы создания исторического документального фильма.

Иллюстрация текста материалом — когда немая лента без текста не существует, бессмысленна.

Иллюстрация материала текстом — когда текст поясняет, помогает существующей как данность, ценной самой по себе немой ленте.

И, наконец, текст и изображение — равноправные участники общего целого, сплав которого сам по себе уже нечто новое.

Именно этот принцип и избирают авторы для фильма «Поезд в революцию». Причем текстовые документы эпохи — высказывания Шоу, Уэллса, друзей Ленина, французского и английского послов в Петрограде — Палеолога и Бьюкенена, очевидцев того, что снято безымянными операторами того далекого времени, — поражают не меньшей новизной, чем новизна самого киноматериала.

Авторы идут к эмоциональному накоплению материала, который все более и более захватывает зрителя и, наконец, возникает в подсознании зрителя, готовый оформиться в слово — и слово тут же произносится с экрана, произносится не как декларация, а как подтверждение того, что уже осознал и прочувствовал сам зритель (как в эпизоде «Похороны на Марсовом поле»).

●

Итак, фильм рассказывает о том, как В. И. Ленин из последней эмиграции через войну, через Германию приезжает в революционную Россию.

Февральская революция. Поразительные кадры хроники тех лет — ликование, восторг, ужас, надежда... В кадрах, которые снял оператор с машины, проехав в толпе, вы видите и удивительное настроение этой толпы, и калейдоскоп лиц — возбужденных, радостных, удивленных, любопытных, настороженных, счастливых, дающих неповторимое ощущение атмосферы тех далеких дней.

Ленин в Швейцарии, в Цюрихе. Вождь революции вдали от Родины...

Лаконично, точно смонтированные кадры современного Цюриха, который, впрочем, в чем-то остался, наверное, тем же, что и пятьдесят лет назад, — камера мечется по городу, мы слышим текст воспоминаний Крупской и чувствуем, как метался тогда Ленин, заточенный в этом тихом, благополучном городке...

Машина времени работает.

И опять Россия. Петроград. Похороны жертв революции, Марсово поле, двоевластие...

И снова Цюрих. И телеграмма Ленина в Стокгольм для передачи в Петроград: «Наша тактика: полное недоверие, никакой поддержки Временному правительству».

И вдруг авторы сами спрашивают: «Почему? Почему никакого доверия Временному? Давайте разберемся» (из дикторского текста).

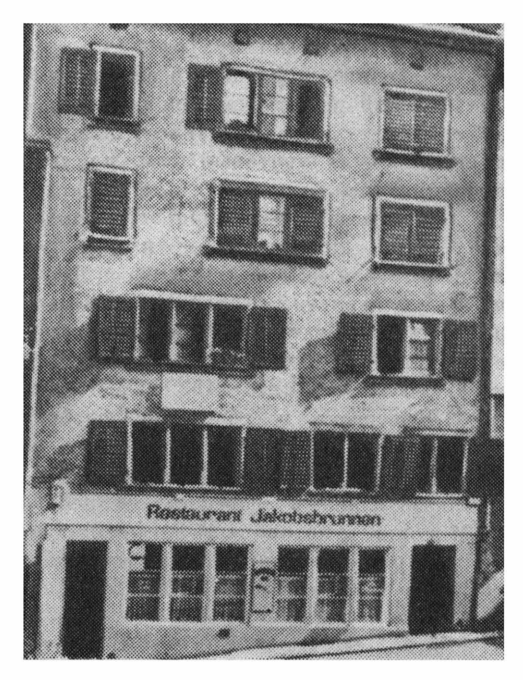
Давайте разберемся...

Почему абсолютно эмоциональную

ткань фильма прорвал дидактический вопрос? Может быть, потому, что фильм первоначально предназначался для зарубежного телевизионного зрителя, что требовало разъяснения терминов и некоторых положений, которые, казалось бы, ясны для нашей аудитории? Может быть. Но характеристики «временных» — Гучкова, Милюкова, Львова, Керенского — даны так объемно, накопление лиц и событий, рассказывающих о них, так захватывающе, что когда на экране возникает эпизод присяги Временному правительству (где, кстати сказать, эффект присутствия, соучастия особенно осязаем) и серия стоп-кадров, как вспышка блица, останавливает действие, пытаясь как бы задержать, предотвратить его, а голос с экрана предостерегает: «Остановитесь! Не торопитесь! Не присягайте! Они не дадут ни хлеба, ни земли, ни мира...» — вы понимаете, что применение приема «вопрос — ответ» существует здесь не ради разъяснения. Это прекрасный образец современной публицистики, творческое осмысление великих традиций советского документального кино — Дзиги Вертова, в частности.

Но, пожалуй, самой большой удачей фильма в рассказе об эпохе, о революции, о гениальном предвидении В. И. Ленина, доказавшего в «Апрельских тезисах» необходимость выхода России из войны — как средства спасения мира и дальнейшего развития революции, — это эпизоды войны, эпизоды гибнущего, разлагающегося мира.

Голод в Германии.
Во Франции и России.
Окопы.
Плен.
Вши.
Голодные дети.
Проводы на фронт.
Солдатский быт.
Круппы.
Штайнеры.
Путиловы.



«Поезд в революцию». Цюрих, Шпигельгассе, 14. Дом, где жил Ленин

Короли.
Генералы.
Трупы.
Беженцы.
Безногие шьют обувь.
Безрукие копают землю.
Пашут на слонах.
Развалины.
Пожары...

И потом, в финале, такая масса смертей — на суше, в воздухе, на море, — что, собранные все вместе, они поднимают рассказ о войне, о времени до обобщения невероятной протестующей силы.

И через все это, увиденное как бы глазами Ленина и его сподвижников, мчится на помощь революции поезд, везущий человека, повернувшего своими идеями мир на новый путь.

В этом фильме публицистика тесно сплетается с поэзией. И если публицистика дает поэзии силу и значимость, то

поэзия, в свою очередь, эмоционально укрепляет публицистику, рождая образы, доведенные до глубокого обобщения. Поэтический образ рождается как итог — в результате эмоционального накопления материала, который сам по себе публицистичен.

И, возможно, произошло это оттого, что фильм делали люди интересные и очень разные: Д. Фирсова (Микоша) — сценаристка, ученица Довженко, режиссер и оператор В. Микоша, автор-оператор Н. Лыткин, журналист П. Московский, сотрудник ИМЛ В. Семенов. Интересна и талантлива работа звукооператора К. Никитина — полноправного члена авторского коллектива.

Показательна в этом фильме работа В. Микоши, к которому за последние годы мы привыкли как к оператору, работающему на контровом свете, с длиннофокусной оптикой, на композициях ярких и объемных. Здесь же, в фильме, операторы В. Микоша и Н. Лыткин подчинились задаче снимать так, чтобы их материал «сошелся» с фильмотечным, не выпадал из общего строя фильма. Очень непросто было художнику, имеющему свой ярко выраженный почерк, «отказаться от себя», снимать усредненно, «незаметно». И это операторам удалось в высшей степени: в фильме трудно отличить материал съемочный от фильмотечного, распечатки кинокадров от фотографий.

Машина времени сработала во всех компонентах.

Вы вышли из зала. Вы уже идете по вечерним улицам города.

Но вас не покидает ощущение встречи с Лениным, с его сподвижниками, с эпохой.

В. Ишимов

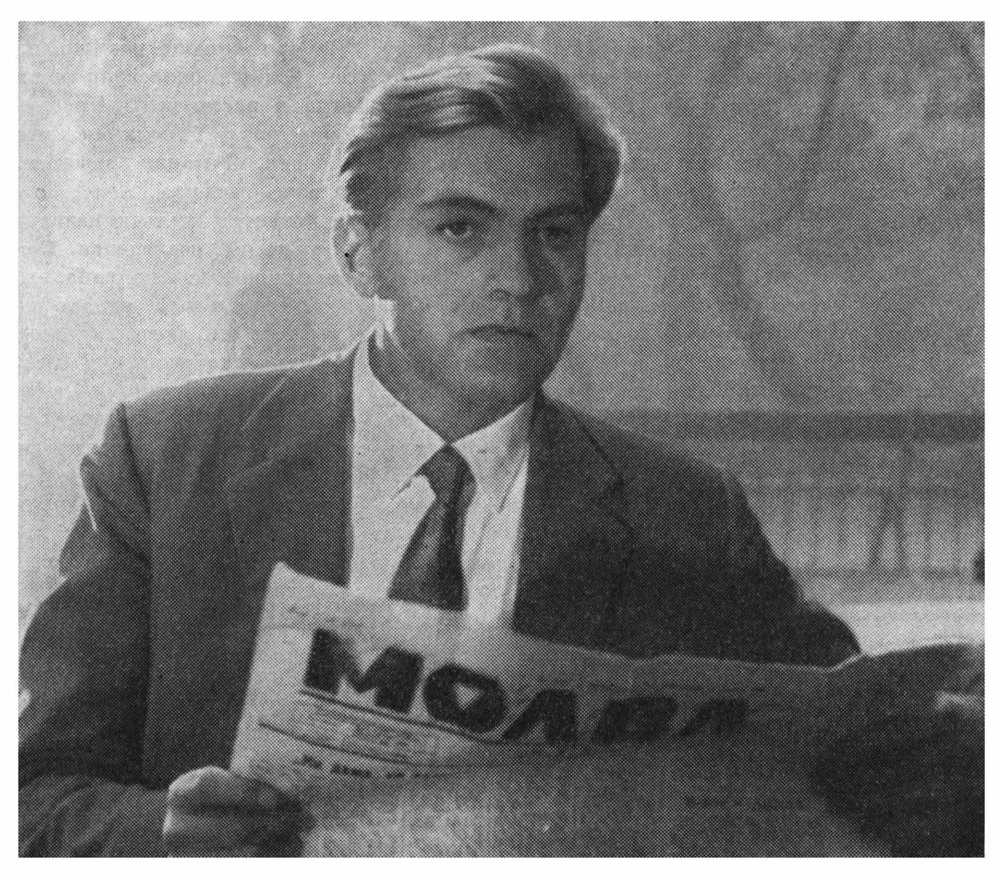
Разведчик принимает решение

Один из рецензентов, подчеркнув документальный характер «Повести о чекисте», отметил, что сильнее, драматичнее всего в фильме заключительная сцена.

...Сжатые, суровые, стремительные кадры. В Одессу ворвались советские войска. Вот уже танки на территории судоремонтного завода. Они мчатся на полной скорости. Бойцы с автоматами бегут по земле, которая с этой самой секунды вновь становится свободной. А от краснозвездных машин и краснозвездных солдат бежит высокий человек в немецкой морской форме. Как он ждал, как томительно ждал он, советский разведчик Николай Крафт, этого дня! Но — бежит, изо всех сил бежит от своих... Потому что Центр приказал: уйти с гитлеровцами. Сообщить о себе в Берлине по условному адресу. Работать и ждать. Его найдут. Наверное, не скоро. Быть может, когда война кончится.

———

«ПОВЕСТЬ О ЧЕКИСТЕ». Сценарий Р. Ибрагимбекова (по мотивам документальной повести В. Михайлова). Постановка Б. Дурова и С. Пучиняна. Оператор А. Осипов. Художники А. Конардова, О. Передерий. Композитор М. Марутаев. Звукооператор И. Скиндер. Редактор В. Решетников. Одесская киностудия, 1969.



«Повесть о чекисте». Николай Крафт — Л. Норейка

Последние метры одесской, советской земли. Последние метры картины. Впрочем, мы забываем в эти минуты о том, что смотрим художественный фильм. И о том, что на экране актер Лаймонас Норейка, а вовсе не разведчик Крафт. И мы облегченно и горестно переводим дыхание: Николай Крафт успел прыгнуть на борт немецкого катера. И катер рванулся в море. С берега советский солдат дал длинную автоматную очередь. Поздно. Не достать. Николаю Крафту удалось уйти от своих...

Да, несомненно, трагедийный финал — сильнейшие кадры картины Р. Ибрагимбекова, Б. Дурова и С. Пучиняна.

Но кадры эти не документальны. Уход героя с отступающей германской армией — вымышленная сцена. Замечательный советский разведчик Николай Гефт (он и выведен под именем Николая Крафта) встречал советских солдат в Одессе. Однако в фильме, основа которого документальна, финальный, отлично снятый игровой эпизод воспринимается как убедительнейший факт.

Закономерно ли это? Впрочем, ставить вопрос в такой форме нельзя. Здесь надо говорить не о закономерности, а о мотивах, которые руководили создателями картины. Зачем выдумали авторы то, чего не было на самом деле?

И не только финал. Придуманы новые коллизии, события, персонажи, которых не было в действительности — в одесской эпопее разведчика Николая Гефта.

С другой стороны, авторы не использовали многие реальные факты. Весьма существенные. В фильме Николай Крафт не имеет связи с Центром. В действительности известно, что Николаю Гефту удалось дать о себе знать в Центр через рацию подпольщиков, а потом со связной, которая сумела перебраться через фронт еще до освобождения Одессы, передать часть развединформации. К Гефту добрался его товарищ Валерий Бурзи — он, правда, не сумел вернуться из Одессы в Центр, но зато стал правой рукой замечательного разведчика. Казалось бы, в кинокартине эти события могли выглядеть очень эффектно.

Наконец, главное: в картине, по сути, почти нет главного — того, ради чего и был заброшен в немецкий тыл советский патриот, немец-одессит Николай Гефт. Нет самой разведки, которую в действительности он успешно вел.

Я говорю это не в упрек авторам «Повести о чекисте». Так не могло получиться по недоразумению, само собою, самопроизвольно, спонтанно. У создателей фильма должна была быть своя определенная цель, свой замысел, когда они именно так, а не иначе реконструировали подлинный материал, ставший уже достоянием истории. Какая же цель, какой замысел?

Постараемся понять.

Когда я в первый раз посмотрел этот фильм, то подумал, что основной целью авторов было, наверное, сделать фильм о неудаче разведчика. Интересный замысел. И цель как будто достигнута. Финальный же поворот сюжета обещает нам продолжение — быть может, даже цикл картин об успешной разведывательной работе героя за рубежом.

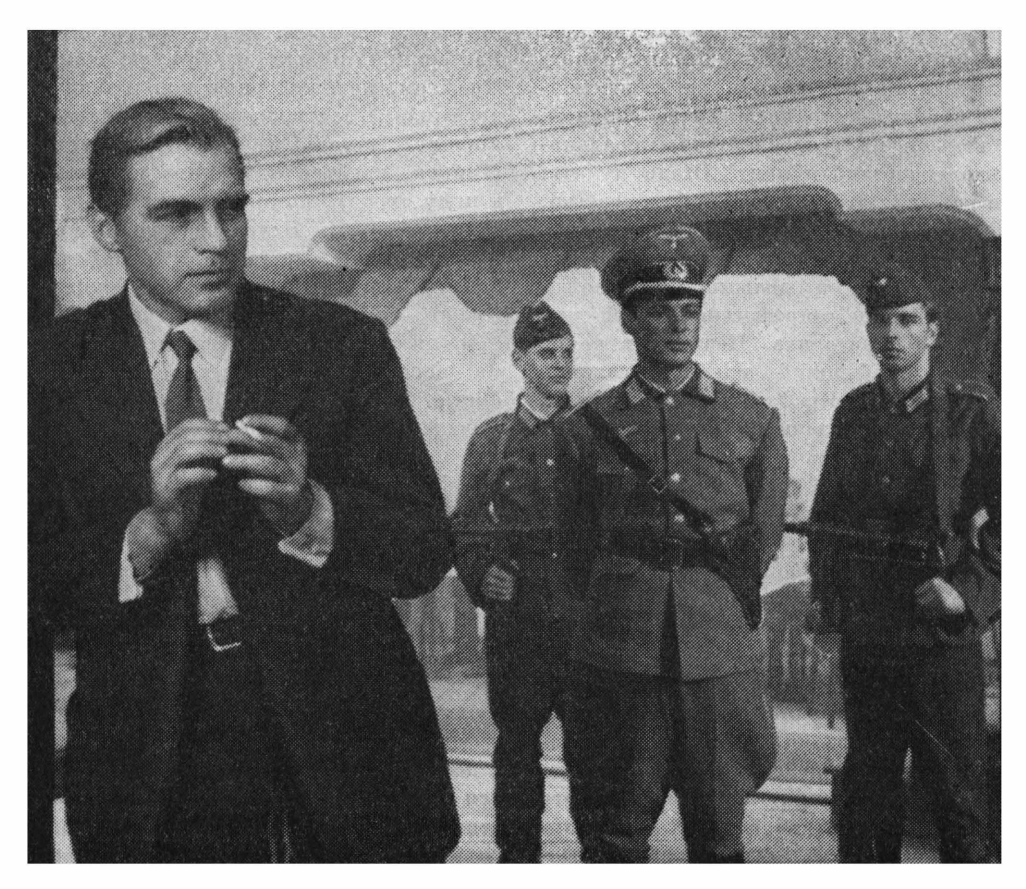
Так решил я поначалу. Но вскоре усомнился. И чем больше размышлял о фильме, тем больше одолевали меня сомнения. Тогда я посмотрел «Повесть о чекисте» еще раз. И подумал, что и впрямь ошибался. И понял, кажется, в чем именно моя ошибка.

«Повесть о чекисте» нельзя назвать фильмом о неудаче разведчика. Как это ни парадоксально, но картина эта хоть и о разведчике, однако не о разведке. И то, что связной, которого так страстно ждет Крафт, появляется слишком поздно, и само ожидание, обозначенное ритмически расставленными сценами в сквере, где меняется только время года, и сбор секретных сведений, которые невозможно передать в Центр, — все это для авторов фильма лишь, выражаясь военным языком, «вводная». Условие, необходимое для воплощения избранной темы.

Объект внимания — гражданская совесть. Объект исследования — человек, советский человек, который шел на подвиг, но силою обстоятельств подвига этого совершить не мог. Именно — этого. Как поведет себя в этих условиях человек? Он обязан ничего не предпринимать сверх того, что ему поручено. Он разведчик — этим все сказано. Диверсии, листовки, участие в сопротивлении оккупантам — дело других.

Да, разведчик Крафт вправе был ни во что не вмешиваться, вернее — не вправе был вмешиваться. Он должен был добросовестно работать на заводе, завоевать полное доверие гитлеровцев, подниматься по служебной лестнице. И — ждать. Ждать, ждать, ждать...

Но если ждать уже нечего — можно ли нарушить строжайшую заповедь бойца невидимого фронта? Вот какой художественно-психологический опыт, вероятно, задались целью поставить авторы картины. Ключом для них могла послужить фраза, которую подлинный Гефт (в документальной повести В. Ми-



«Повесть о чекисте». Слева: Николай Крафт — Л. Норейка

хайлова) бросил своему другу Валерию Бурзи в ответ на его упрек («Ты же разведчик! У тебя другая задача»):

— Я не только разведчик, но и гражданин!..

Авторы в соответствии со своей задачей сконструировали обстоятельства так, чтобы герой фильма — разведчик — оказался в некоем вакууме и должен был по совести решать, как ему быть?

Итак, разведчик заброшен во вражеский тыл. В советский город. К тому же — в родной город, где ему знаком каждый камень и где чуть ли не все его знают. Ему предстоит стать своим среди чужих и чужим среди своих. Он знает, что его будут провожать презрительные и ненавидящие взгляды, ему может даже грозить смерть от рук своих. И он готов к этому во имя выполнения своей задачи. Но задачу свою он выполнять не может. Нет явки. Нет связи с Центром. Идет месяц за месяцем. Все обостряется чувство одиночества. Растет напряжение ожидания...

Однако в фильме мы, зрители, к сожалению, недостаточно ощущаем это нарастание драматизма. Быть может, режиссерам следовало поискать более сильно действующие средства? Как Николай

Крафт приходит к решению действовать, как решает вступить в контакт с подпольщиками, возглавить их диверсионную группу — это остается за экраном. А ведь здесь — важнейший морально-психологический момент! Надо думать, что решение это далось Крафту нелегко, его наверняка обуревали сомнения, гражданские чувства неминуемо в подобной ситуации должны были войти в столкновение с профессиональной дисциплиной разведчика. Недаром в конце фильма прибывший наконец связной Центра делает Крафту резкий выговор: «Вас сюда прислали не для взрывов на кораблях!» И Николай парирует: «А вы бы как поступили? Мне совесть не позволяла сидеть сложа руки!»

Психологическим толчком в споре Крафта с самим собой, когда в конфликт вступают требования дисциплины и веления совести, является в картине история гибели Володи Миллера — того самого, которому Крафт не счел возможным открыться. Но эта история дана в фильме слишком поздно, необходимым этапом в развитии действия она не стала.

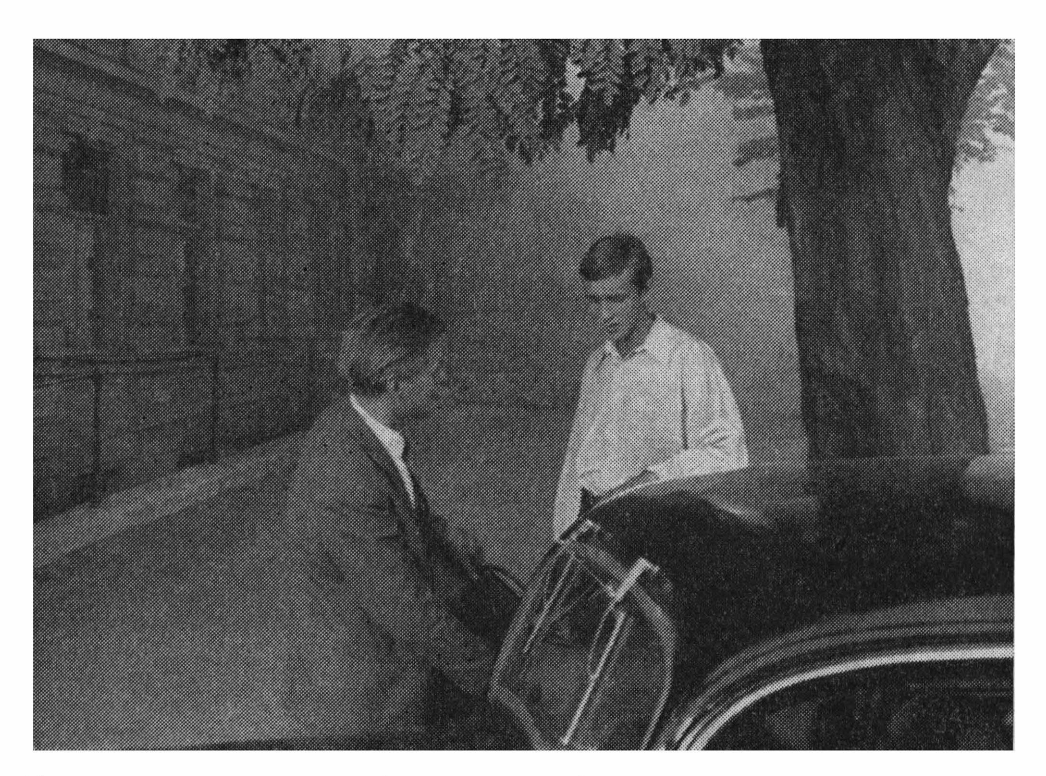
Долг гражданина заставил Крафта заняться подпольной борьбой. Гражданской совестью продиктовано его поведение, поведение советского человека в условиях античеловеческих. Как мучительно переживает Николай то, что он должен отказывать в помощи Володе Миллеру, какая трагедия для Крафта Володина смерть. И то, что он вынужден из-за явной угрозы провала послать почти на верную смерть несчастную Нину — женщину, опутанную румынской тайной полицией, — отзывается страшной болью. Эта боль — в глазах Норейки — Крафта. Боль, которая никогда не забудется...

Или предфинальные эпизоды фильма. Крафт получает приказ уйти с гитлеровцами на плавучем доке. А док этот подпольщики только что заминировали по его же приказу. Они наконец полностью уверились, что немецкий инженер Крафт — свой, советский человек, патриот, борец. И вот — все рушится. Растерянно и зло следят рабочие за Крафтом, который энергично командует погрузкой, заставляет выкидывать из ящиков рухлядь и укладывать детали станков, требует от немцев приставить к нему охрану, помогает найти в недрах дока мину... Нечеловечески трудно Крафту — но так надо. Даже самые близкие люди должны убедиться: Крафт — враг, фашист, оборотень.

В литературном сценарии душевная мягкость Крафта, чувство ответственности за человеческие судьбы прорисовывались более четко. Может быть, потому, что герой не только действовал, но и размышлял. В фильме размышлений нет. Не показалось ли авторам, что размышлять — значит рефлексировать, а это неподходящее свойство для разведчика? Но лишив героя размышлений, авторы в чем-то обеднили, упростили образ, в какой-то мере нанесли урон идее, на которой строили фильм.

Я уже говорил, что авторы «Повести о чекисте» удачно сочетают вымысел с документом. В этом смысле интересна вся линия Крафт — Склонный, вымышленная история вербовки старого одессита германской разведкой, отлично сделанный эпизод намеренного опоздания Склонного на поезд. Колоритна и характерна сама фигура Андрея Кузьмича Склонного (К. Сорокин), человека, который любит деньги, непрочь подзаработать и при немцах и румынах, а в то же время охотно откликается на подброшенную Крафтом идею — дает согласие служить фашистам, чтобы работать на советскую разведку. Крафт — Норейка тонко и достоверно проводит сцены с Андреем Кузьмичем, и мы еще раз убеждаемся, как сложна работа разведчика. Он должен опираться не только на людей надежных, он обязан найти ключик ко всякой душе.

Вполне убедительна, достоверна и коллизия с шантажистом Беловым. (Актерское мастерство Михаила Козакова де-



«Повесть о чекисте». Слева: Николай Крафт — Л. Норейка

лает образ Белова одним из самых ярких в фильме.) И все же, когда сравниваешь эту сочиненную авторами фабульную линию с подлинной историей, понимаешь: замена говорит не в пользу фильма.

В повести В. Михайлова на Гефта донесла гестапо некая Нина Земская, которая случайно столкнулась с разведчиком. Они были знакомы по Туапсе. Муж Нины был арестован в начале войны за пораженчество и панику, и Гефт в числе других свидетелей давал показания на следствии. И вот теперь Земская мстила за мужа. Только поразительная выдержка, хладнокровие, находчивость и немалый авторитет среди высокопоставленных германских чиновников спасли Гефта от провала.

Мне кажется, что у этой истории были все основания для того, чтобы оказаться в фильме. Она крупнее, значительнее, чем шантаж Белова. Мотивы предательства Земской лежат в иной, более психологически острой плоскости. А столкновение с Беловым — рудимент детективного сюжетосложения, мельче тех задач, которые ставили перед собой сами авторы фильма.

«Повесть о чекисте» можно считать еще одним художественным аргументом в старом споре о месте подлинного факта в игровом кино, о соотношении факта и вымысла. Опираясь на правду документа, картина вместе с тем утверждает правду вымысла — вымысла, который оказывается весьма убедительным и нужным, не менее, чем документ, потому что художественный домысел здесь необходим не для воссоздания биографии разведчика, а для раскрытия его характера, духовной сущности, идейной силы.

С. Ларина

Реальность легенды

В последних работах молодых узбекских режиссеров много привлекательного: уход от старых штампов, расширение тематики, поиск новых изобразительных средств. Но есть и нечто тревожащее. Обращаясь к темам современности, они в большинстве своем рассказывают о жизни молодежи, но так, что реальная действительность нередко подменяется «модными штампами», условные «модерные» интерьеры вытесняют подлинность натуры, внешние приметы — живые черты характера. Об этом с беспокойством писал в «Искусстве кино» (1969, № 12) Ф. Ходжаев. И, заканчивая статью, указывал, что новый, недавно завершенный производством фильм «Яблоки сорок первого года» как раз и примечателен тем, что противостоит тенденциям, тревожащим в творчестве иных молодых узбекских кинематографистов.

Впрочем, на первый взгляд начальные кадры нового фильма могут показаться той же самой данью моде, против которой выступал критик. Юноши и девушки, появляющиеся на экране, нарочитой размагниченностью движений, развязностью, «модными» манерами очень похожи как раз на тех молодых героев, о которых писал узбекский критик. Не отдает ли и этот фильм дань претенциозной моде?

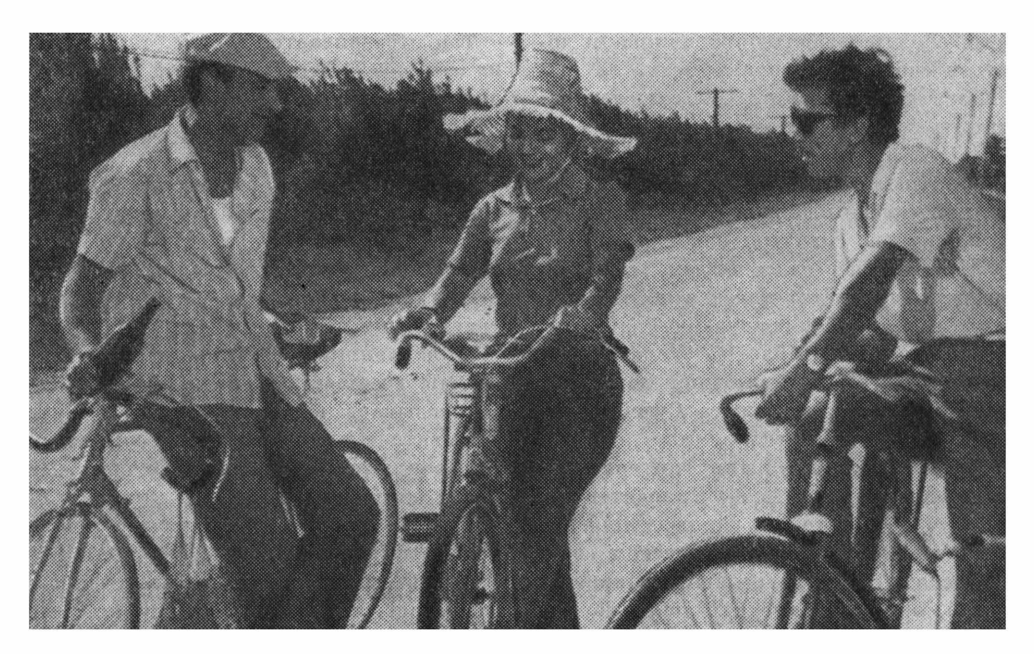
К счастью, в фильме «Яблоки» все обстоит значительно сложнее и интереснее. Режиссер Р. Батыров, ставивший фильм по сценарию Д. Холендро, не уступил соблазнам «современного стиля», он сделал картину, развивающуюся одновременно в нескольких временных и стилистических пластах, хотя и единую в своем основном художественном ключе.

Правда, и об этом надо сказать режиссеру, местами действие становится аморфным, теряет ритм, загромождается ненужными, случайными, лишними подробностями. Заметны погрешности и в монтаже, порой слишком лобово, методом элементарной склейки связываются друг с другом эпизоды. И, конечно же, все это, особенно в первой половине фильма, затягивает, «оскучняет» повествование, лишает его необходимой эмоциональности.

А фильм серьезен, благороден в своей мысли, в стремлении показать, как велика была сплоченность наших народов в пору тяжких испытаний войны, их неудержимая потребность сделать все возможное для победы. Построенная как рассказ о том, как три старых узбека упорно пробиваются через все заслоны военного времени, через препятствия, возникающие на пути, чтобы доставить на фронт для бойцов вагоны с яблоками, картина проникнута настоящим человеческим теплом.

Война. Океан человеческого горя. На вокзалах — усталые, измотанные, обездоленные люди. Не уменьшается поток идущих составов — воинские эшелоны, санитарные поезда... И все-таки старики, едва владеющие русским языком, упрямо добиваются, чтобы дали им паровоз. Настойчиво повторяя: «Витамин!» — они стараются убедить, как

«ЯБЛОКИ СОРОК ПЕРВОГО ГОДА». Сценарий Д. Холендро. Постановка Р. Батырова. Оператор Т. Эфтимовский. Художник Н. Рахимбаев. Композитор П. Вильданов. Звукооператор Е. Шацкий. Редактор Д. Булгаков. «Узбекфильм», 1969.



«Яблоки сорок первого года». Слева: Анвар — Ш. Иргашев

важно скорее довезти фрукты туда, где идет бой с фашизмом.

На этом контрасте — тяжелое положение на фронте, горькие людские судьбы, невзгоды военного быта и три добрых, чистых душой старых чудака со своей заботой о яблоках, когда мысли всех были прикованы к нуждам несоизмеримо более неотложным, — строят авторы фильм, завершая его счастливой развязкой.

Они и есть настоящие оптимисты, эти настырные старцы, уверенные в том, что как раз в дни, когда льется кровь, людям безотлагательно требуются их яблоки. Герои фильма свято веруют в силу разума и доброты, в то, что их просто не могут не понять и не поддержать все те строгие начальники и вымотанные бессонницей железнодорожники, которые встречаются им на пути.

Каждый из трех исполнителей главных ролей фильма — и Н. Рахимов (старик чайханщик), и У. Салимов (Адыл), и С. Ахмедов (Мансур)— стремится прежде всего раскрыть искренность и бескорыстность намерений своего героя, непоколебимую твердость характера, которая проявляется в весьма сложных обстоятельствах трудного путешествия к линии фронта. Игра узбекских артистов проникнута теплом, человечностью — потому так симпатичны зрителю эти три аксакала.

В рассказе о мытарствах, которые три старых узбека претерпевают на своем пути на фронт, есть что-то наивное, как бы даже нарочито наивное (откуда эта наивность — мы сейчас скажем). Но есть и та твердая, нерушимая вера в неизбежность победы доброго начала, в которой и заключены обаяние и правда характеров трех упрямых стариков. В их фанатической целеустремленности, в их твердой надежде на хороший исход узнается тот нерушимо добрый, светлый взгляд на жизнь, который встречаешь в народных сказках и легендах Востока, где на все лады воспеваются похождения мудрого, убеленного сединами аксакала, умею-

щего обойти любого противника и добиться своей благородной цели.

Как бы наследуя в этом смысле традиции народного искусства, фильм в то же время не упускает из виду социальный масштаб темы, современное звучание жизненного материала. Мотив интернациональной солидарности народов Советской страны, сила чувств, сплотивших в одну семью узбеков и русских, определяют идейное звучание картины. Здесь фильм «Яблоки» смыкается, встает в один ряд с картиной казахских кинематографистов Олжаса Сулейменова и Шакена Айманова «Земля отцов». Продолжая, развивая тему интернационализма, авторы «Яблок» вносят в нее такие важные оттенки, как размышление о человечности, социалистическом сообществе людей труда разных национальностей, о радости творить добро во имя победы над злом, олицетворенном в фашистских ордах.

Но не менее существенно еще одно: фильм впрямую, остро публицистически обращен и к нашим дням, к молодому поколению, к строю его чувств. Для молодежи шестидесятых слово война — гордая легенда, нечто, принадлежащее истории. Оно не всех молодых обжигает так, как до сих пор обжигает тех, кому выпало на долю пройти через великую страду той поры. Да и рассказы отцов и дедов о том великом четырехлетии порой приобретают для молодых — не для всех, конечно,— какой-то оттенок назидательности, привычной дидактики — ну вот, снова завели рассказ о том, что было, а ведь мы и без того обо всем этом слышали не раз и не два...

Что стоит за таким отношением? Легкомыслие? Безответственность? Цинизм? Или просто мальчишеская бравада? На эти сложные и непраздные вопросы стараются ответить авторы «Яблок». Ради этого они и возвращают нас на четверть века назад и лицом к лицу сталкивают со своими убеленными сединой героями нынешнее молодое поколение.

Так и развивается фильм, так задумана его композиция: молодой герой, будущий кинорежиссер, а пока студент ВГИКа, живет своей счастливой, празднично яркой жизнью, у него интересная, желанная профессия, а сейчас — отпуск, который так приятно провести с друзьями за шашлыком, поболтать о новостях, о чем угодно, но только не о таких серьезных вещах, как война, трагические испытания тех лет. Но старый чайханщик, с которым героя свел случай во время загородной прогулки, рассказывает как раз о войне, о тех самых трех стариках, что везли яблоки на фронт: ведь и он был в их числе. Молодой человек слушает чайханщика с недоверием, прорваться которому мешает только вежливость.

А чайханщик все рассказывает и рассказывает. Может быть, ему не менее важно рассказать все это сегодняшнему молодому парню, чем заново вспомнить и пережить прошлое самому. Ведь он-то знает — на то и прожил долгие годы,— как прорастают в человеческой душе зернышки, брошенные на благодатную почву...

В этих двух как будто бы самостоятельных пластах и идет движение фильма, до тех пор, пока воочию — прямо, зримо — не сталкиваются легенда (так воспринимает воспоминания старика молодой режиссер) и жизнь. И здесь как раз и следует искать объяснение стилистики основной части кинематографического повествования: налет простодушной наивности, местами недостаточной достоверности, как бы даже сказочности объясняется как раз тем, что перед нами воскресает не само путешествие трех стариков, а как бы рассказ о тех днях. Здесь нет уже места подлинной достоверности. Здесь важно было передать, как отложилось воспоминание о путешествии в памяти одного из его участников.

Но вернемся к фильму.

Кончился отпуск, герой уехал, вер-



«Яблоки сорок первого года». Старик чайханщик — Н. Рахимов

нулся к работе, начал поиски материала для своей картины. И вдруг — в хроникальных картинах военных лет неожиданно встречается с документальными кадрами, запечатлевшими ту самую историю и тех самых стариков, о которых в жаркий и веселый летний день рассказывал старый чайханщик и которых молодой парень посчитал тогда существующими лишь в фантазии своего случайного собеседника.

Зритель радуется этой сценарной находке едва ли не больше, чем герой фильма. Тут авторам удалось создать необходимую эмоциональную атмосферу, которая активно проявляет художественную и идейную сверхзадачу картины — наносит удар по юным «скептикам», по тем, кто несколько остраненно воспринимает романтические легенды старших, и зримо утверждает реальность этих легенд, нерушимую связь времен, то единство поколений, которое с такой остротой осознает юный герой фильма, а вместе с ним и мы, зрители.

Находка, как видите, двойная — и для сюжета фильма и для его идеи. Она позволила авторам убедительно подвести молодого героя к иному отношению к событиям прошлого, к иному пониманию живой, непреходящей ценности и красоты нравственного подвига старшего поколения.

Жаль лишь, что способный актер Ш. Иргашев не сумел с достаточной полнотой выразить новое состояние своего героя. Ему не помогли в этом и авторы картины, не сумевшие найти соответствующие выразительные средства, чтобы актер смог донести до зрителя то, что происходит в нем после того, как легенда и явь так зримо, неоспоримо точно слились перед ним на полотне экрана в тиши маленького просмотрового зала.



«Яблоки сорок первого года». Мансур — С. Ахмедов, Адыл — У. Салимов, Старик чайханщик — Н. Рахимов, Пинчук — И. Класс

Итак, правда документа, в котором отразилась реальная жизнь, оказалась для героя самым сильным и убедительным аргументом. К сожалению, самому постановщику фильма «Яблоки» Р. Батырову далеко не везде удалось показать с точной достоверностью жизнь тыла и фронта. Мы говорим это, даже помня, что он вовсе не стремился к документальной точности в воссоздании военного быта тех лет, что прошлое увидено в его фильме глазами растроганного воспоминаниями взволнованного старика. И все же... И все же некоторые эпизоды и детали просто режут слух и глаз своим несоответствием обстановке тех трудных лет. Скажем, бравурные марши оркестров, без которых в фильме не проходит по улице ни одна воинская колонна. Или лыжники-бойцы в маскировочных халатах, движущиеся такими картинно выстроенными, специально для съемки рядами, что нельзя поверить — эти солдаты идут в бой. Или вокзальные сцены на пути следования поезда с яблоками — на редкость мирные, поставленные так, что мы иногда воспринимаем их как инсценированные массовки, а не как суровые жизненные картины во всей их подлинности и правде.

Это значит, что талантливому режиссеру иногда изменяет художественный вкус. И тогда история, которая требовала простого и мужественного рассказа, начинает звучать в его передаче чуть-чуть благостно, даже сентиментально.

Вот, например, сцена в холодном вагоне. Один из стариков накрывает спящую рядом девушку своим халатом, приговаривая: «Спи, спи, дочка...» И в суетливости его движений, и в умиленном выражении лица, в интонации речи появляется что-то наигранное, неискреннее. Потерян верный тон эпизода — и сцена уже не работает на мысль картины.

Кстати, нужна ли вообще в фильме встреча стариков с этой русской девушкой? Не возникла ли она всего лишь для прямой иллюстрации темы о человечности и дружбе? Майя так же неожиданно исчезает с экрана, как и появляется, и зрители, пожалуй, не замечают этого исчезновения. А действие, которое и без того развивается слишком медленно, сцены с Майей только затягивают.

Было бы неверно умолчать обо всех этих профессиональных просчетах режиссера — хочется, чтобы он яснее увидел свои недостатки. Ведь «Яблоки сорок первого года» свидетельствуют о серьезном, вдумчивом подходе к выбору темы и материала, о желании ставить вопросы, которые важны, актуальны для современной действительности.

И еще одно: режиссер, поставивший «Яблоки», обладает современным кинематографическим мышлением, владеет искусством композиции, заставляет следить за своей работой с интересом и симпатией. Значит, мы вправе ждать с надеждой его новых картин. И именно поэтому не можем не пожелать ему, развивая найденное в «Яблоках», смело и решительно освобождаться от слабостей, проявившихся в этом его фильме.

Роман Григорьев

Когда автор влюблен...

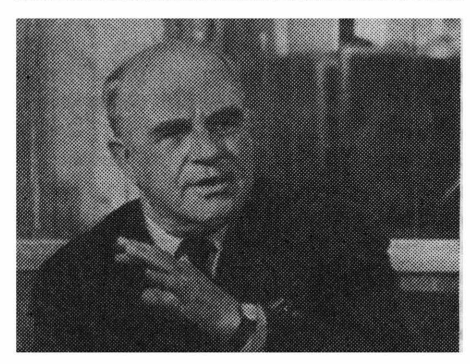
Казалось бы, документальное кино по самой своей природе — искусство, насквозь пронизанное современностью, документалист всегда в гуще жизни, и его рука на пульсе горячих дел и дней нашей страны. Да, это так, но все же с оговорками. В последние годы документалисты чаще исследуют не столько окружающую их жизнь, сколько кино- и фотоархивы, музеи, письма и документы, хранимые в государственных и иных фондах. 50-летний юбилей нашей Советской страны, приближающееся 25-летие со дня победы над гитлеровскими захватчиками и, наконец, дата равно великая и святая для всего человечества — 100-летие со дня рождения В. И. Ленина вызвали к жизни поток историко-документальных фильмов, озарили экран простыми, бесхитростными, подчас технически несовершенными, но бесценными кадрами кинолетописи. Долгие-долгие годы будут служить поколениям зрителей взволнованные и волнующие фильмы коллективно созданной Кинолениниана. Конечно же, и в них современность, живая, жгучая, учащая жить «по Ильичу», помогающая еще ближе понять его гений, воспринять, как бы впитать его идейное наследие.

Но миллионам зрителей нужны такие же глубокие, человечные, проникновенные фильмы о наших днях: о днях, когда воочию осуществляются ленинские заветы. А фильмов о нашей сегодняшней действительности, таких, которые стали бы приметным явлением советской образной публицистики, очень и очень мало. Каждый раз в этой связи мы вспоминаем «Товарищ Берлин», «Люди земли и неба», «Трое

«ЗАВОД». Авторы сценария В. Лисакович, В. Самойлов. Режиссер В. Лисакович. Оператор Н. Кепко. Композитор Л. Гедравичус. Звукооператор О. Соломонов. Центральное телевидение, творческое объединение «Экран», 1969.







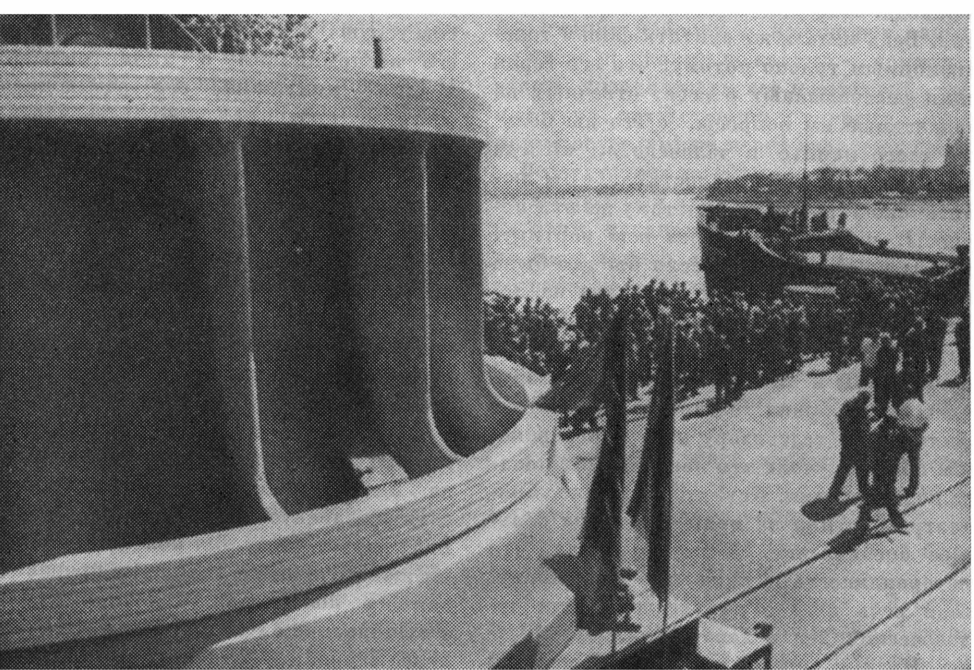


в пути». А что еще? Наиболее ярко прозвучавшие картины последних лет — «Подвиг», «Друг Горького — Андреева», «Знамя над миром», «Время, которое всегда с нами» — этапы истории или биографии исторических личностей. А где равные им картины о всем многообразии наших будней, о героических делах рабочего класса, колхозного крестьянства? Где великие человеческие богатства наших советских республик? Где небывалая новь стран социалистического содружества? В каких фильмах последнего времени запечатлен образ советской жизни, который предстал бы на экранах мира во всей своей неповторимости?

Да, как это ни парадоксально, наше документальное киноискусство, которое, повторяю, по самой своей природе насквозь должно быть пронизано современностью, сейчас в долгу перед современностью, перед современниками. Вот почему мне кажется очень примечательным, очень знаменательным появление фильма «Завод», сделанного режиссером Виктором Лисаковичем в содружестве со сценаристом В. Самойловым, оператором Н. Кепко, звукооператором О. Соломоновым и композитором Л. Гедравичусом. Я называю эти пять фамилий, потому что фильм рожден их общими усилиями, их коллективной влюбленностью в жизнь своего героя — Ленинградского металлического завода, ветерана советского турбостроения. Появление фильма «Завод» было бы просто невозможным без этой любви, без близости к людям завода, дружбы с ними, я бы сказал, своеобразного братства человека с кинокамерой и человека, работающего на этом самом заводе.

В. Лисакович стартовал в документальном кино талантливым фильмом «Катюша». В центре картины образ нашей современницы, но раскрывался он тоже не в ее сегодняшних трудовых делах, а

Кадры из фильма «Завод»



сквозь историю грозных и суровых лет войны. Следующей его значительной, по-настоящему творческой работой была снова историко-биографическая картина.

«Я снимал «Завод»,— рассказывал Лисакович в «Литературной газете»,— после завершения работы над фильмом «Гимнастерка и фрак», в котором мы имели дело главным образом с архивными материалами. По совести говоря, я успел порядком истосковаться по общению с живыми современниками...

Меня всегда интересовали люди, возможность раскрыть их характеры, их психологию средствами документального кино. В фильме «Завод» мы снимали турбину — великолепное, очень «киногеничное» сооружение. Но мы искали контакты с людьми, ее создающими, стремились сдружиться с ними. И мы радовались возможности рассказать о них неторопливо, так, как это позволяет сделать телевидение».

Кстати, о телевизионности фильма «Завод». Мне она кажется искусственной. Ведь нельзя же считать фильм телевизионным только потому, что его герои сами рассказывают о себе, отвечают на задаваемые им вопросы. «Что вы больше всего цените в человеке?», «Когда труд вам приносит радость?», «Вы любите свою работу?» — к тому же эти вопросы, проходящие через всю картину, совсем не нужны. Вот если бы это была прямая телевизионная передача из цехов, когда хроникеры приходят на короткий срок, такие вопросы были бы правомерны и вполне естественно зазвучали бы с экрана телевизора. Я смотрел фильм и по телевизору и на киноэкране, и в обоих случаях эти вопросы мне показались лишними. Кстати, на экране кинотеатра картина на меня произвела большее впечатление. Я почувствовал, что неторопливость нужна и киноэкрану, если речь идет о киноисследовании человеческих дел и характеров.

...Итак, перед нами раскрывается большая, сложная, многогранная жизнь одного завода. Фильм, решенный в жанре кинонаблюдения, позволяет нам проникнуть в самые глубины повседневной жизни огромного социалистического предприятия.

Кажется, Вольтер сказал: «Труд есть жизнь человека». Во всяком случае, в свободном творческом труде нашего советского рабочего действительно вся его жизнь, красота этой жизни, и нередко — с юношеских лет, а то и с самого детства. Не случайно Жора Бугров, самый младший из заводской династии Бугровых, рассказывает: «Я самый первый раз увидел завод, когда мне, наверное, был год, потому что отец меня в садик водил мимо завода. А вот помню, я был в классе четвертом, дед первый раз меня на завод привел, уже официально, как говорится, через проходную...»

И сам дед Георгий Александрович Бугров, старший мастер завода, пришел когда-то на завод мальчишкой, еще до революции, а в 1924 году делал первую советскую турбину. Рассказ Бугрова, его воспоминания о днях нынешних и днях минувших, его размышления о труде проходят через всю картину. Это образ огромного обаяния, как и образ Павла Петровича Семечкина, который был секретарем заводского парткома еще в 30-х годах, когда осваивали первые турбины. Его яркий, впечатляющий рассказ о встречах с Сергеем Мироновичем Кировым и Серго Орджоникидзе, которые поддержали новаторов, рассказ о героике пятилеток нельзя слушать без волнения.

Параллельно воспоминаниям ветеранов, их размышлениям об истории завода идет своеобразная киностенограмма горячих дискуссий, заседаний, совещаний, характерных для повседневной жизни любого нашего большого производственного коллектива. Все они связаны с выполнением главной задачи, стоящей перед заводом,— закончить точно в установленный срок десятое рабочее колесо

для Красноярской ГЭС. Здесь нет статичных кадров собраний, нет «прозаседавшихся», а есть увлеченные люди, живущие едиными, общими интересами, коллективно решающие, как лучше поступить, чтобы задуманное осуществлялось, чтобы завод отлично сработал и дал стране вовремя то, что она от него ждет. Во имя этой цели они и устраняют все встающие на пути препятствия, терпеливо налаживают заводской ритм, если он терпит сбои. Чем дальше развивается действие картины, тем горячее накал страстей и на диспетчерском совещании, и на ежедекадной встрече инженеров, начальников цехов, конструкторов у директора завода, и на заседании партийного комитета... Мы видим жизнь завода как бы изнутри, со всеми ее генеральными и текущими проблемами. Снова и снова встречаемся мы по ходу фильма с одними и теми же людьми, заводскими командирами и рядовыми гвардейцами труда, в разной обстановке, в атмосфере шумной и тихой, в период нормального трудового дня и в моменты случающихся авралов. И так как одни и те же люди проходят в разные мгновения, в радостях и печалях, в спорах, в столкновении мыслей и в минуты радостного удовлетворения достигнутым, нам открываются самые разные стороны деятельности и характеров этих людей. Таких, как секретарь партийного комитета завода В. В. Савин и бригадир А. В. Демичев, начальник производства лауреат Ленинской премии Э. Д. Долинский и директор завода А. А. Груздев, который начал путь рабочим, был мастером, начальником производства, секретарем парткома. Теперь ему 60 лет. Полжизни отдано Металлическому заводу.

Трудно рассказать о всех персонажах картины. Перед нами предстают красивые, одаренные рабочие люди. Личности. Они живут в фильме заполненной, бурной, кипучей жизнью хозяев страны, они составляют ее цвет и гордость. Они уверены в своем деле и ясно видят свою цель — эта мысль пронесена через всю картину и в ее центральных, узловых эпизодах, и в таких, казалось бы, «неглавных» кадрах, как, например, все время повторяющаяся в фильме репетиция заводского духового оркестра. Шумит в цеху тревожный радиоголос главного диспетчера: «Николай Иванович, как вал 10-го агрегата, не опоздаешь ты с ним?..» «Вкалывает» лучшая на заводе бригада сварщиков Емельянова, спорят конструкторы, а музыканты из заводского оркестра знают свое дело, все слаженнее и слаженнее играют увертюру к балету «Прометей», которую они решили исполнить на проводах лихтера «Лодьма», когда он будет увозить законченное колесо в далекий Дивногорск.

И все же жалко, что авторами фильма совсем не замечены трудности и конфликты, не замечены пусть мимолетные человеческие «драмы», которых, равно как и «комедий», не может не быть в жизни большого заводского коллектива. Это только еще сильнее подчеркнуло бы умение рабочих и инженеров завода во главе со своими вожаками — коммунистами, преодолевать все и всяческие препятствия, ответственно и вовремя выполнять поставленные перед заводом задачи.

Ведь пришел же наконец момент, когда на девяностый день после начала съемок (и этим заканчивается фильм) поплыл по Неве лихтер «Лодьма», неся на себе десятое колесо для Красноярской ГЭС. Впереди — шесть тысяч километров пути. Нева, Ладога, Свирь, Онега, Беломоро-Балтийский канал. «Лодьма» пройдет по трем морям, Енисею и пришвартуется у причалов Дивногорска.

И тогда все десять агрегатов Красноярской ГЭС общей мощностью в пять миллионов киловатт войдут в строй.

Это будет 22 апреля 1970 года, в день рождения В. И. Ленина.

И, может быть, фильмом «Завод» начнется новая Кинолениниана, построенная не только на кадрах истории, а и на летописи наших нынешних дел.

Р. Юренев

Кулешов достоин большего

Чтобы заглавие рецензии не обескураживало, скажем сразу: фильм режиссера С. Райтбурта и сценаристки А. Коноплевой «Эффект Кулешова» сделан талантливо и любовно. Речь идет не о комплименте Кулешову и не о выборе отрывков из его картин, а о понимании его места в истории мирового кино.

Все чаще появляются документальные и научно-популярные фильмы, посвященные истории кино и его корифеям. За рубежом предпочитают собирать воедино старые короткометражки Линдера, Китона, Ллойда и, озвучив их подходящей музыкой, вновь преподносить зрителю, чтоб он простодушно хохотал или ностальгически улыбался. Советские авторы фильмов об Эйзенштейне, Пудовкине, Вертове, Довженко, Савченко в меру своих сил старались изложить свое понимание творчества этих мастеров, представить его в развитии, в лучших, избранных фрагментах. Большинство этих фильмов страдало многословием: в дикторском тексте объяснялось даже то, что понятно без слов.

Фильм «Эффект Кулешова» отличается от всех предыдущих прежде всего тем, что Кулешов разговаривает в нем сам. Это сразу поднимает фильм на более высокую ступень: фильм становится не только монтажом документов, но и собственно искусствоведческим документом, первоисточником, автобиографией. И разговоры Кулешова со студентами, репетиция брехтовского «Галилея», наконец — неожиданное «черновое» обращение Кулешова к Райтбурту, стоявшему за аппаратом: «Хватит? Все снял?» — не только дают неповторимое ощущение живого общения с героем фильма, но и имеют несомненную искусствоведческую ценность.

Но, заставив Кулешова говорить о своих фильмах, самого оценивать их значение, художественную ценность, связь со временем, авторы многое потеряли. Потеряли не только потому, что художник не всегда верно судит о себе, но и потому, что человеческая скромность не позволила Льву Владимировичу Кулешову и Александре Сергеевне Хохловой сказать все, что надо было сказать об их вкладе в киноискусство. Авторы фильма порой задавали им наводящие вопросы:

«Лев Владимирович, а какова история открытия, которое сейчас называют «эффектом Кулешова»?»

«Лев Владимирович, на столе у Эйзенштейна в ночь его смерти осталось письмо к вам. Расскажите, пожалуйста...»

Но эти вопросы либо заставляют Кулешова говорить о других, либо заставляют его скромничать и стесняться.

О других Кулешов говорит прелестно: с великой любовью и дружеской теплотой — будь то Маяковский, Эйзенштейн или кулешовские ученики, сотрудники, помощники. А о себе ему говорить трудно. «Ну а теперь я буду хвастать!» — и говорит о том, что он автолюбитель

«ЭФФЕКТ КУЛЕШОВА». Автор сценария А. Коноплева. Режиссер С. Райтбурт. Операторы П. Тартаков, А. Казнин. Композитор Д. Михайлов. Звукооператор Н. Рогинская. Редактор Н. Каспэ. «Центрнаучфильм», 1969.

и охотник. Или: «Мне очень неприятно быть нескромным» — и говорит о своем недооцененном фильме «Журналистка», о том, что единственная оставшаяся от него часть теперь, при недавнем просмотре ему понравилась. А следовало сказать, что это была новаторская попытка создать современную психологическую бытовую драму, что это было высшее достижение замечательной актрисы Хохловой и что атака догматической критики на эту картину сломила творческую судьбу Кулешова, заставила его сдаться, пойти на компромисс, поставить картины «Веселая канарейка» и «Два-Бульди-Два».

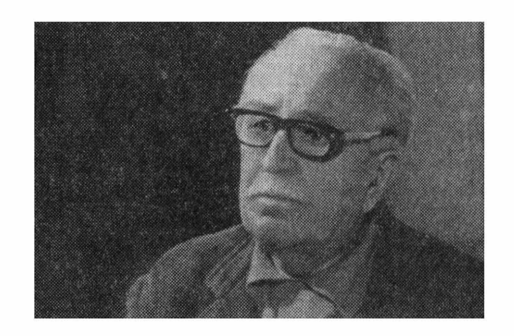
Так эффектный прием авторского самовысказывания обернулся своей противоположностью: автор о себе многого не сказал.

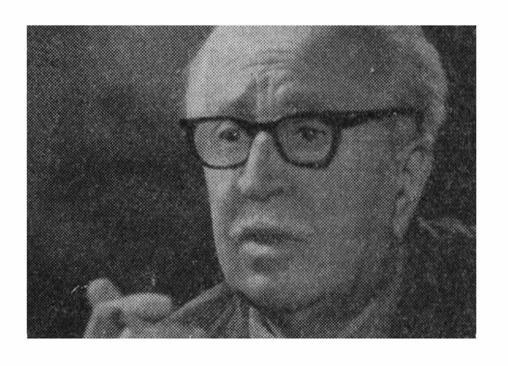
Чтобы дополнить Кулешова, в фильме говорят еще Хохлова и Виктор Шкловский. Но Александра Сергеевна, прошедшая с Кулешовым весь пятидесятилетний творческий путь, — это все равно что сам Кулешов. Они неразрывны. А Виктору Борисовичу отказало на этот раз его великолепное умение кратко и афористично говорить о многом. Он верно сказал, что в искусстве надо быть терпеливым. Но как и что терпел Кулешов — не сказал. И вспомнил лишь, что с первого знакомства до сих дней Кулешов всегда был «красив», а Хохлова «элегантна». Этого маловато. Кроме того, Виктор Борисович ошибочно приписал Эйзенштейну слова: «Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию», написанные учениками Кулешова Пудовкиным, Оболенским, Комаровым и Фогелем. Эйзенштейн так никогда бы не сказал о другом режиссере.

Чтобы покончить с придирками, скажем, что в фильме есть и еще мелкие неточности. Например, Кулешов назвал «На Красном фронте» — первым советским агитфильмом. Это неверно. До него









«Эффект Кулешова»

в 1918 и 1919 годах были сняты десятки агитфильмов.

Основное значение в киномонографиях имеют не слова, а фрагменты фильмов. И здесь надо признать, что большинство фрагментов выбрано авторами фильма верно. В «Необычайных приключениях мистера Веста» эпизод «Чай по-советски» и погоня Барнета дают полное представление и об актерской технике, и о пародийности, и о приключенческом азарте фильма. В «Великом утешителе» удалось передать и сложную композицию фильма и оба его ключа — реальный и пародийный. В «Сибиряках» даны замечательный монтаж скачки и незабываемая панорама снизу по кронам деревьев. Хорошо выбран и основной кусок из «По закону», только вместо сентиментальной сценки мнимого посещения матери я бы выбрал трагическое появление Фогеля во время бури с петлей на шее.

Понимая, что фильм не резиновый, что погоня за охватом всего приводит к скороговорке, я все же жалею, что в фильме нет даже упоминания о «Луче смерти», массовые сцены которого могут соревноваться даже с массовыми сценами «Стачки», нет упоминания о «Веселой канарейке» и «Два-Бульди-Два», нет даже упоминания о напряженной работе Кулешова в годы войны над фильмами «Мы с Урала» и «Юные партизаны». В то же время метраж фильма зря расходовался на банальные куски из дореволюционных картин, к Кулешову отношения не имеющих, и на хроникальные кадры, дающие только беглое представление об эпохе. Подосадовав на все это, я все же не могу считать все эти проблемы существенными. Нет, фрагменты, в общем, подобраны удачно.

Но большим, серьезным пробелом является умолчание о теоретических работах Кулешова.

В этом сказалась привычная для нашего киноведения недооценка.

А ведь начиная с 1918 года Кулешов последовательно, упорно и весьма плодотворно работал над теоретическим осознанием специфики и выразительных средств кино, над обобщением опыта воспитания киноактеров и производственных процессов создания кинофильмов. Юношеская категоричность суждений, неточно выбранная терминология, а порой и новаторское опережение бытующих представлений о кино вызывали на голову Кулешова целые потоки критических замечаний, поучений, а порой и грубой ругани и даже политических обвинений. Но ведь именно Кулешов впервые (в 1918 году!) написал, что «в кинематографе... средством выражения художественной мысли является... монтаж. Монтаж в кинематографии то же, что композиция красок в живописи или гармоническая последовательность звуков в музыке». Именно Кулешов впервые теоретически осмыслил тот изумительный факт, что соединение кадров разного содержания, снятых в разное время и в разных местах, дает новое качество, новое содержание. Ведь соединение одного и того же крупного плана лица Мозжухина то с гробом, то с тарелкой супа, соединение лиц людей и ферм с электропроводами, снятых в разных местах, то есть то, что французские киноведы назвали «эффектом Кулешова»,— не случайная находка, а закономерное следствие увлечения монтажом, мыслей о монтаже, опытов с кинопленкой.

Из скромности, да и памятуя о роли личности в истории, Кулешов в фильме сказал о своем «эффекте»: «То, что это «эффект Кулешова»,—это случайность, а то, что это эффект,— это необходимость». И далее: «Мне просто повезло, что это сделал я». И авторы фильма молчаливо согласились с ним.

А это неверно. «Случайность» была детерминирована ярким талантом Кулешова и его страстным желанием осознать принципы киноискусства, его волшебства, его отличия от других искусств. И этого одного достаточно, чтобы войти в историю культуры.

Но Кулешов сделал не только это. Начиная с 1917 года и по сей день он работает как теоретик кино. Не будем говорить о значении его ранних статей: «Кинематографический натурщик», «Монтаж», «Художник в кино» и других, впервые поставивших очень сложные вопросы творчества и мастерства в кино. Книги Кулешова «Искусство кино» (1929), «Репетиционный метод в кино» (1935), «Практика кинорежиссуры» (1935), «Основы кинорежиссуры» (1941), «Кадр и монтаж» (1961) при всей спорности некоторых положений являют собой этапы развития теории кино и приближаются по своему значению к трудам Эйзенштейна, Балаша и Пудовкина.

Ну хотя бы показать все эти статьи и книги на экране, хотя бы сказать о спорах и драках вокруг них, об их непреходящем значении. Ведь и последнее письмо Эйзенштейна, о котором авторы просили Кулешова вспомнить, адресовано Кулешову не зря. Оно должно было войти в книгу Кулешова. И отдавая свои сокровеннейшие мысли о новом выразительном средстве — цвете — в чужую книгу, Эйзенштейн понимал, что это за книга и чья она.

Недооценен в фильме и педагогический опыт Кулешова. Ведь преподает он пятьдесят лет! О ранних учениках сказано хорошо. Пудовкин, Барнет, Галаджев, Фогель, Подобед, Комаров и Оболенский показаны в фотографиях. Уроки с нынешними учениками показаны тоже хорошо. Замечательна и старая хроника, где Кулешов с Эйзенштейном экзаменуют. Но не сказано, что учеников у Кулешова сотни и что работают они на всех студиях СССР и во многих иностранных государствах. Не сказано, что полвека Кулешов бился над разработкой методов обучения актеров и режиссеров кино.

А как было бы увлекательно попытаться восстановить силами современных кулешовцев его былые «этюды без пленки». И как было бы эффектно повторить на экране «эффект Кулешова», чтобы зрители не только услышали, но и увидели — что это такое.

Фильм о Кулешове, повторяю, сделан хорошо. В нем много находок, со вкусом подобраны отрывки, трогательны и глубоки слова самого Мастера. Но его истинное значение для развития мирового кино, его полный дерзания и трагических испытаний путь, его открытия и заблуждения, его успехи и неудачи, наконец, его бессмертие в творчестве сотен учеников не раскрыты в достаточной мере. Поэтому — при всей талантливости фильма, при всей любви его авторов к своему герою — я уверен, что Кулешов достоин большего.

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

НОВАЯ ЛЕНТА «ЕГО ИМЯ БЕССМЕРТНО» — вторая часть документального ленинского кинотриптиха, которая создана на студии «Леннаучфильм» сценаристами В. Деминым, Ю. Прокушевым и режиссером Б. Волковичем. До этого ими был сделан «Разговор с товарищем Лениным» — первый широкоформатный цветной фильм в документальной Кинолениниане. Последней частью их документального ленинского кинотриптиха станет фильм «Человек с большой буквы...» по мотивам очерка М. Горького о В. И. Ленине.

●

НА КИЕВСКОЙ КИНОСТУДИИ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО снимается двухсерийный широкоэкранный фильм «Семья Коцюбинских», который ставит Тимофей Левчук по сценарию Александра Левады (сценарий опубликован в журнале «Искусство кино», 1969, № 12). Одна из тем фильма — Ленин и Украина. В картине будет показана встреча Ленина на Капри с Михаилом Коцюбинским, революционером-демократом, классиком украинской литературы. В роли Ленина снимается артист Запорожского театра имени Щорса Аркадий Трощановский. Он играет роль Владимира Ильича в спектаклях «Правда», «Щорс», «Грозовой год».

Духовный мир современника и экран

А. Устинова

О направлении творческого поиска

Есть фильмы «переднего края». Их действие происходит там, где развиваются события, впрямую отражающие крупнейшие явления и процессы современности, где решаются важнейшие социальные проблемы. Мы входим в эти фильмы, как входим в большую жизнь,— чтобы расширить свои представления о мире, о человеке, об обществе.

Жаль, что сегодня на экране мало таких произведений. Жаль, что почти нет картин, масштаб которых соответствовал бы масштабу трудовой и общественной энергии народа, картин, в чью орбиту были бы вовлечены прежде всего те, кто реально, практически участвует в коммунистическом преобразовании мира, несет на своих плечах основной труд по строительству нового мира.

В остро ощущаемом всеми, и зрителями и кинематографистами, недостатке таких картин — главная беда нашего киноэкрана, причина той неудовлетворенности кинорепертуаром, о которой все громче, все настойчивее говорит критика.

Но путь к зрителю может быть проложен не только фильмами, воплощающими наше время в эпических формах, масштабно, крупно.

Есть и могут быть другие картины. Те, что переносят нас в «места тихие», негромко рассказывают о «незаметных» людях.

Этих картин стало за последнее время больше. И многие из них — морального плана, посвящены так называемым «личным отношениям», личным судьбам. К фильмам, как принято говорить, на «морально-этическую тему» зрители проявляют большой интерес: ищут в них ответа на волнующие вопросы, стараются извлечь из них важную моральную истину.

Но нужно — в этом задача художника,— чтобы в картине **был** этот нравственный идеал, была высокая нравственная истина. Чтобы был в картине воздух времени, чтобы зритель чувствовал: да, это маленький сколок с жизни, но с **нашей** жизни, не случайное хочет показать художник — за частным он открывает общее, за индивидуальным — типичное, характерное. Когда кинематограф берется, к примеру, рассказать «еще раз про любовь», он должен оказаться способным дать ответ на вопросы, связанные с нашими представлениями о морали, с нашим нравственным кодексом. Разумеется, ответ не в виде рецепта, не в качестве догмы или некоего «правила». В искусстве нужны не правила и прописи, а тот процесс сопереживания, в результате которого зритель **сам** придет

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОМОЙ». Сценарий Э. Володарского. Режиссер А. Сурин. Оператор В. Ошеров. Художник Л. Перцев. Композитор А. Муравлев. Звукооператор И. Урванцев. Редактор А. Репина. «Мосфильм», 1969.

«ТОЛЬКО ТРИ НОЧИ». Сценарий А. Борщаговского. Режиссер Г. Егиазаров. Операторы Г. Егиазаров, Н. Немоляев. Художник Г. Колганов. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Шарун. Редакторы Н. Боярова, Л. Лазарев. «Мосфильм», 1969.

к определенному нравственному выводу, к некой, быть может, в чем-то новой для себя моральной правде. Во имя этой правды художник проникает во внутреннюю жизнь героев, стремится увидеть ее в прочном контакте с тем большим миром, вне связи с которым неизбежно мельчают, скудеют чувства, поступки, мысли людей.

И если в этой статье пойдет речь о двух только что поставленных на «Мосфильме» картинах — «Возвращение домой» и «Только три ночи»,— то не потому, что «мала», «мелка» их тема, а потому, что нет в рассказанных случаях — так, во всяком случае, думаем мы — той нравственной истины, без которой искусство не поднимается до обобщения, лишается большой идеи. И хотя истории, о которых поведали авторы фильмов, бывают в жизни, мы испытали на обеих картинах определенное чувство неудовлетворенности. Ведь для того чтобы некий случай, чья-то судьба стали достоянием экрана, необходимо было разглядеть за ними нечто большее, чем просто жизненный факт.

●

Сверкающий белизной красавец «Метеор» стремительно прорезает водную гладь реки. Лучи солнца скользят по палубе, перекидываются на светлую кофточку девушки, на ее лицо. Звучит веселая музыка.

Фильм называется «Возвращение домой». Откуда же и зачем возвращается домой девушка, которой мы только что любовались на так эффектно снятой палубе?

С улыбкой входит Маша в отчий дом, и пока пьет она чай под родительской кровлей, зритель торопится ухватить из застольного разговора какие-то подробности ее биографии, уяснить, почему уезжала она из дому и как жила вне родных стен, а главное — как собирается она жить дальше. Что же, Маша жила хорошо, а «кончилось хорошее, вот и вернулась».

Отец рад возвращению дочери, особенно тому, что «...одна приехала, а не с дитем. А то ведь теперь таких пруд пруди». Грубоватая прямолинейность отцовской реплики ничуть не обижает Машу. Спокойно, словно подтрунивая над отцом, отвечает она ему: «Могла и с дитем».

Так же коротко, как-то мельком отвечает она и на вопрос отца: «Замуж пойдешь?», отвечает вопросом же — «За кого?» Так сразу же в разговор отца и дочери, не видевшихся длительное время, вторгается какая-то скучная, нарочито прозаическая нота, позволяющая воспринимать тему возвращения, как возвращение к тусклой обыденности, будничности. Как сложится судьба Маши в дальнейшем, гадать не будем; пока же, в начальных эпизодах, мы только видим, что отец «хочет устроить судьбу дочери», для которой, по его мнению, «жизнь не жизнь, а так-эт, шутки разные». У него же давно выработалось убеждение, что цель, смысл жизни состоят в том, чтобы найти «счастье, как у всех».

А как понимает жизнь сама Маша, действительно ли то, что было, для нее — «так-эт, шутки разные», а будущее — в том, чтобы обзавестись «счастьем, как у всех»? Или она глубже смотрит на жизнь, и есть у нее свои принципы, свой взгляд на мир, который и движет ею, ее поступками?

Попытаться ответить на этот вопрос — это и значит разобраться в сути фильма, в главной его мысли, в тех моральных истинах, к каким, надо думать, старались пробиться вместе с героиней авторы картины — сценарист Э. Володарский и режиссер А. Сурин. Потому что именно Маша поставлена в центр событий, ее судьбой измерена правда, которую должен в итоге завоевать зритель.

Стараясь объяснить для себя характер героини, вспоминаешь, что сценарий носил поначалу другое название — «Бешеная». Вероятно, поначалу образ Маши так и был задуман: проявления ее характера давали повод для такой оценки, из этой же особенности ее личности вытекали и сложность, драматизм ее судьбы. Но сейчас об этом можно лишь гадать, так как в картине обнаруживаешь лишь «рецидивы» этой характеристики. Так, обращаясь к Маше, отец говорит: «Поживешь

немного дома, а потом опять какой номер выкинешь. Ох, глаза я твоего боюсь. Дурной у тебя глаз, бешеный!»

Но никакого «номера» Маша не выкидывает, разве что, вступаясь за свою честь, избивает железным прутом оскорбившего ее механика, а потом, не разбирая дороги, гонит что есть мочи машину. В остальном Маша ведет себя смирно, даже как-то пришибленно, бешеного нрава не показывает, а скорее живет так, как велел отец: ищет счастья, «как у всех». И даже, исполняя волю отца, выходит замуж.

Впрочем, то, что она выходит замуж, «как все», может показаться разве только ее отцу, человеку нравственно нечуткому, во всем видящему только внешнюю сторону. Ему свадьба Маши представляется обычной, «не хуже, чем у людей»,— и выпивки много, и одеты жених и невеста «как положено»... А то, что Маша выходит замуж, не любя, принуждая себя к этому, ускользает от его внимания.

Что же понуждает Машу выйти за Андрея, за честного, душевного, правда, несколько скучноватого, тусклого парня? Вопрос этот тем более тревожит нас, что зрители видят: Маша и хотела бы полюбить Андрея, а не может и, видимо, никогда не сможет.

Мы не хотим сказать, что такая коллизия в жизни невозможна. Возможна. Нам, зрителям, важно понять другое: почему художник выбрал такую коллизию, многократно использованную в литературе, театре, кино, что своего, нового намеревался он внести в ее разработку? Такого, что внесло бы в рассказываемую историю нечто поднимающееся над бытовой правдой, нечто несущее в себе отсветы именно нашего, нынешнего духовного опыта?..

Маша не может полюбить Андрея, потому что в ее сердце живет другая любовь, и ничто не способно вытеснить это чувство. Та, прежняя любовь, говорят авторы,— богатство, которое однажды сделало героиню «самой счастливой». Чтобы показать это утерянное счастье, они возвращают зрителя в прошлое с помощью Машиных воспоминаний, ретроспекциями вставленных в повествование о нынешних днях.

(Курьезно, что прием этот, многократно использованный и в отечественном и в зарубежном кино, вызвал бурный восторг у составителя аннотации к монтажным листам картины. «Свежа и оригинальна,— пишет он,— драматургия фильма: параллельно дням счастливой и горькой Машиной любви показана сегодняшняя ее жизнь в хорошем новом доме, с мужем, тоже хорошим и добрым, но бесконечно далеким и духовно чужим...»)

Итак, значит была любовь счастливая и гордая, а на смену ей пришла обыденщина, жизнь тусклая и безрадостная, унылая в своем однообразии. В картине идет, следовательно, речь не о победе нового чувства над прежним, а о **приспособлении** героини к внутренне чуждым ей обстоятельствам и условиям, о **компромиссе**, который не может дать счастья ни ей самой, ни Андрею. Что же вынудило Машу пойти на такую жизнь? Желание заглушить в себе память о прошлом?

Оставим за собой право продолжить разговор о сегодняшней жизни Маши в «хорошем доме», с «тоже хорошим» мужем, пока же, прибегнув к столь настойчиво рекомендованному нам приему ретроспекции, остановимся на днях Машиной «счастливой и горькой любви».

Началась эта любовь «однажды поздним вечером», когда к Маше, работавшей на стройке шофером, сел в машину попутчик, парень с перевязанной рукой — «лучший монтажник-высотник в мире — Николай Мальцев».

Вот как, оказывается, протекало их знакомство:

«Н и к о л а й. Откуда ты взялась такая красивая, а?

М а ш а. Ниоткуда... Болит рука?

Н и к о л а й. Есть немного... растревожил. Че ж я тебя тут не встречал?

М а ш а. Я только весной приехала.

Н и к о л а й. А раньше где шоферила?

М а ш а. Нигде... Я в деревне жила, а потом сбежала.

Н и к о л а й. Хы-ы! Сбежала!

М а ш а. Угу!

Н и к о л а й. А у тебя ухажер-то есть?

М а ш а. Нету.

Н и к о л а й. Недотрога, значит?

М а ш а. Просто так не хочу.

Н и к о л а й. А как ты хочешь?

М а ш а. Просто так не хочу!

Н и к о л а й. Смотри, какая ты молодец-то, а! Как же я раньше тебя здесь не встречал?

М а ш а. Не знаю.

Н и к о л а й. Странно.

Маша смущенно улыбается.

М а ш а. Холодно.

Закрывает окно. Николай укутывает ее своей телогрейкой.

М а ш а. Хм-м!

Н и к о л а й. Гхм-м... Ты что, боишься меня, что ли?

М а ш а. Нет.

Н и к о л а й. А что же?

М а ш а. А ты как руку сломал?

Н и к о л а й. На мотоцикле грохнулся.

М а ш а. Хочешь, поцелуй меня.

Николай обнимает и целует Машу».

Вот и все. Десяток пустых реплик и — «хочешь, поцелуй меня». А ведь эпизод этот — решающий для понимания и героев картины, и всей картины в целом. Ведь это и есть начало той любви, которой, как уверяют авторы, оказалась наполнена вся жизнь Маши. Но с какой обескураживающей примитивностью показана встреча героев! Не удивительно, что режиссерскими средствами возместить пустоту, бессодержательность диалога, за нарочито «сниженными» репликами которого ничего не могло открыться и ничего не открывается зрителю, оказалось невозможно. Разумеется, режиссер и оператор пытаются несколько романтизировать сцену, приближая к нам с помощью крупных планов героев, высвечивая из темноты их лица, находят какие-то дополнительные оттенки, «подтексты», которых нет в диалоге, написанном Э. Володарским. Но усилия эти только придают происходящему видимость многозначительности и нисколько не способствуют выражению подлинной поэзии любви, ее богатства и силы. Даже сопровождающая эпизод музыка оказывается бессильной внести в сцену лирическую ноту, «приподнять ее».

Да и артист В. Ивашов с самого начала берет какой-то кокетливый тон, наигранно развязный, не свойственный хорошему, серьезному рабочему парню, каким он, кажется, представлялся автору сценария. И если, к слову сказать, И. Класс, исполнитель роли Андрея (того, чья любовь бедна), убеждает реалистически точным рисунком, то В. Ивашов, играя Николая Мальцева (того, чья любовь богата), и материала драматического не имеет для того, чтобы раскрыть душу своего героя, объяснить его истинное отношение к Маше, и сам усугубляет психологическую невнятицу ситуации наигранной самодовольностью интонаций, всего своего поведения.

Вот почему заурядной, обидно случайной выглядит первая встреча людей, которых потом соединит такое чувство, что оно, по признанию героини, ей «одно на всю жизнь выпало...»

«Одно на всю жизнь выпало»... Ответственной репликой наделили свою героиню авторы фильма, но безответственно распорядились ею. Пообещав зрителю показать большую любовь, надо суметь подтвердить ее силу, но, к сожалению, и дальше движение чувств, их борьба, сложности (у Николая, оказывается, уже есть семья), через которые должны пройти герои, на экране либо не анализируются, не исследуются, либо сводятся к плоской иллюстрации.

Минуем несколько промежуточных эпизодов, тем более что ни один из них не имеет своей особой драматургической функции, ни один не служит подтверждению мысли о том, что встреча Маши с Николаем принесла ей счастье, осветила особым светом ее жизнь. Перейдем сразу к кульминации драмы, когда рушится счастье героев и Маша принимает решение бежать от любви Николая.

Стройка. Где-то наверху, под самым небом работает высотник Николай Маль-

цев. И вот Маша смотрит, выискивает Николая среди железных конструкций, бетонных ферм стройки, но... взгляд ее наталкивается на трогательную картину: радостный Николай, приговаривая: «Суслики вы мои! От вас же молоком пахнет!» — подхватывает на руки своих детишек, обнимает их, тискает, а рядом около машины стоит жена Николая.

Эта сцена семейного счастья Николая так потрясает, переворачивает душу Маши, что она в следующем же эпизоде принимает решение оставить Николая, уехать.

Так, в сущности, не только не успевает завязаться драма, но и теряет смысл разрешение конфликта. Одержи Маша над собой действительно мучительно трудную, дорогой ценой оплаченную победу, которая многое у нее возьмет, но и многое даст, поможет обрести себя, подняться до высшей человеческой отметки, шаг этот получил бы принципиальное значение — и для самой героини и для нравственной идеи фильма. Но поступки совершаются, а то, что стоит за ними, остается драматургически не вскрытым, не проявленным. И любовь, которая нас, зрителей, должна была бы потрясти, захватить, по сути, оставляет равнодушными.

Маша в фильме не переживает ни отчаяния любви, ни безудержной ее радости. Одаренная молодая актриса Л. Виролайнен не в силах поэтому проявить природу, особенности характера своей героини — сами авторы так и не определили ее характер, наоборот, задумав поначалу характер сложный, гордый, в чем-то даже «бешеный», они проявили непоследовательность и столько подмешали в образ своей героини «голубой краски», что, по сути, потеряли его. Отчасти поэтому нам так трудно поверить на слово создателям картины и предположить, что чувство Маши к Николаю было таким глубоким, сильным, что могло окрасить не только ее настоящее, но и будущее, могло дать ей на всю жизнь радость, не одно лишь страдание.

И вот ведь что при этом особенно обидно. И сценарист и режиссер не раз на протяжении картины радуют нас **частностями,** точными и выразительными, **деталями,** меткими и жизненными. О них никак поэтому не скажешь, что они довольствовались готовыми штампами или ученическим повторением пройденного. Хотя в главном, в основном — в развитии, осмыслении, трактовке центральной психологической проблемы — им как раз и недостало чувства нового, воли к поиску, широты и полноты охвата темы во всех ее жизненных опосредствованиях и связях. Отсюда и идет то ощущение **отсутствия цели,** высшей поэтической, нравственной задачи, во имя которой ставился фильм.

В самом деле, вернемся к той части фильма, где Маша остается наедине со своей судьбой, где она браком с Андреем пытается заглушить, затушить в себе воспоминания о коротком счастье с Николаем. Чем наполнена ее жизнь в эти месяцы после возвращения домой? Чем стал для нее дом? Обрела ли она его на самом деле? Или название фильма надо воспринимать иронически, так как никакого возвращения **домой** — в высоком человеческом смысле этого понятия — так и не произошло?

Вопросы эти, с нашей точки зрения, имеют решающее значение для понимания и оценки картины. И, разумеется, не потому, что мы боимся «трудных ситуаций», рассказа о чьей-то надорванной, сложно складывающейся судьбе. Кому как не искусству иметь дело с такими трудными ситуациями, к кому, как не к художнику, надлежит обращаться людям, которых жизнь ставит перед каким-то сложным, нравственным вопросом, за советом, в поисках духовной опоры. Но в том-то и беда фильма «Возвращение домой», что в нем некая психологическая коллизия рассказана — рассказана именно как **случай,** — но не осмыслена в свете какой-то общей поэтической идеи, какой-то общей точки зрения на жизнь!

В фильме — история одной разбитой женской судьбы. Не почувствовав себя вправе бороться за любовь Николая, Маша пробует приспособиться к жизни с Андре-

ем, войти в назначенные ей судьбой берега, смириться со своей долей. Недаром в финале, после того как подтвердилось, что к прошлому возврата больше нет окончательно, и милый, преданный ей друг Вася, приезжавший, чтобы позвать Машу назад, к Николаю (сложная, интересно разработанная ситуация!), понимает, что судьба Маши решена навсегда, режиссер подчеркивает одиночество Маши. Одиноко, угрюмо стоит она, прислонившись к печи, невидящими глазами смотрит на всех, с кем связана лишь узами родства и ничем больше... И такой одинокой, обездоленной, обойденной счастьем и остается в нашей памяти.

И поэтому чем ярче, щедрее палитра оператора В. Ошерова, стремящегося снять картину красиво, поэтично, чем просторнее пейзажи, образы природы с ее сочными лугами, живописным берегом реки, с высокими деревянными, словно музейными, строениями, тем виднее становится, как не соотнесено все это с характером фильма, его содержанием.

В фильм, правда, введены кое-какие дежурные приметы «современной» деревни. Так не раз поминается, что в селе «телевизор смотрят», а отец Маши мимоходом вставляет в разговор с дочерью сообщение: «Вчера на правлении считали... одного мяса государству на тысячу центнеров сдали»,— и как наглядное тому подтверждение проходит по сельской улице стадо упитанных коров. Но эти фразы — не больше чем заплаты на тусклом, бедном полотне, нарисованном авторами фильма. И только еще больше подчеркивают, насколько далеки герои от того, что составляет смысл духовных поисков, радости и волнения настоящих, а не «кинематографических» односельчан Маши.

●

Год не ездил в Бабино киномеханик Николай (герой фильма «Только три ночи»), а в этот вечер привез в клуб картину. Собиралась в кино Люба Ермакова, уже надела нарядную, с вышивкой блузку, пригладила волосы, уложенные в пучок, но услышала от Степки, что не Володя крутить ленту будет, а Николай, остановилась: «Не пойду я, сынок, а ты сбегай». Сбросила блузку, взяла попроще, домашнюю, дрожащими непослушными пальцами достала из кошелька деньги: «Билет возьми».

Год прошел, как не виделись, как женился Николай, а не умерло, живет в Любе старое чувство, словно не на всю жизнь расстались, словно временной, случайной была разлука. И не держит она обиды на Николая, старается оправдать его. «Меня одну любить нельзя,— говорит Люба матери,— двое нас со Степаном, а с тобой — трое... Он не сулил мне...»

Не сулил, но ведь любил, не однажды оставался под этой крышей, раз уж лошадь сама привычно поворачивает к дому Любы, и собака встречает его, как своего, как хозяина.

«У нас любовь была»,— уверенно говорит Люба. И видятся ей радужные картины прошлого: «Светлая, солнечная весна; по улице, приближаясь к дому Любы, идет Николай, обняв Степку за плечи. И оба счастливы».

И мы, зрители, понимаем: мог Николай быть по-настоящему счастлив с Любой, бескорыстным, светлой души человеком. Но не понял своего счастья, испугался трудностей, сложностей жизни и добровольно, как трусливый мещанин, отказался от того, что не каждому выпадает на долю. В этом ложном выборе Николая, в его жизненном компромиссе видят авторы истоки нравственного конфликта, из которого и впрямь — при более глубокой, вдумчивой разработке — можно было извлечь много поучительного.

Но одно — замысел. Другое — какое он получает воплощение, как реализуется в экранных образах. Ведь для того чтобы из происходящего зритель мог вынести какую-то моральную истину, он должен увидеть противоречие, нарушение нравственной нормы, поразившее художника, доведенным до кристаллизации, когда раз-

ные точки зрения на жизнь, разные моральные нормы осознаются в своей обобщенной сути. Для этого, другими словами, надо было не ограничиваться в характеристике Любы изображением ее терпеливой покорности Николаю, ее безответной способности к самоотдаче любимому, а и другие грани ее характера увидеть. Так же как в движении живых, существенных противоречий надо было взять характер Николая, соблазнившегося легкой, сытной жизнью, побоявшегося разделить с Любой ее нелегкую судьбу.

Но в фильме характеристики упрощены, доведены до однотонности, так что трудно становится уловить психологическую правду происходящего, общий взгляд авторов картины и на жизнь, и на своих героев и их взаимоотношения.

Рассмотрим для примера хотя бы «первую ночь» — то, как трактована здесь встреча Николая с Любой. Уже выехав за околицу села, Николай возвращается, входит в Любину избу. В сценарии, даже в режиссерском его варианте, поведение Николая, его отношение к Любе не были лишены известной сложности, даже драматизма. Он и смотрел на нее «по-доброму», сразу видно было, «как безотчетно близка ему Люба», и, чокаясь с ней, глядел ей в глаза, и рука его находила Любину руку и сжимала ее, и вглядывался Николай в лицо Любы любовно, «с неожиданной для него нежностью».

Видно было, что в Николае идет какая-то борьба чувств, что воспоминание о прежнем, о том, что когда-то было пережито под этой крышей, вновь нахлынули на него.

Иное мы видим на экране — здесь все огрублено до предела.

«Позвала меня, чтобы власть свою надо мной показать!» Просто не совладал с собой мужчина, не устоял перед искушением — и все тут. Только так воспринимается «грехопадение» Николая, его измена жене. Да еще поставлена и снята эта сцена с подчеркнутой прозаичностью, в обстановке, которая давит своей неприглядностью, неряшливостью; где сор и мусор в сарае высветлены и сняты с такой же равнодушной созерцательностью, как и лица актеров.

Вот она какая, «первая ночь» фильма.

Но ведь в этом случае и горячий порыв Любы: «Я бы тебе сердце отдала, жизнь всю до кровиночки», в ответ на который Николай небрежно бросает: «Нужна она мне очень, твоя жизнь!» — воспринимается только как свидетельство ее покорности, безмерной готовности на все, лишь бы хоть на час удержать около себя Николая.

Того ли хотели авторы картины? Разве они и впрямь ограничивали свою задачу тем, чтобы дать еще одну вариацию на тему о женщине, робко и покорно ждущей своего, бабьего счастья и готовой любым унижением оплатить это «счастье»? Но что здесь нового, своего, того, что могло бы оправдать обращение авторов картины к этой столько раз разработанной теме, к образу Любы, к ее отношениям с Николаем? Что нового, своего хотели они сказать о нашей жизни, о действующих в ней нравственных нормах и идеалах?

Чувствуя, видимо, что не складывается у него в картине драма человеческих отношений, Г. Егиазаров прибегает к чисто внешним средствам драматизации. Уходит от Любы Николай — и начинает бушевать природа: прячется за нависшие тучи луна, ветер яростно раскачивает ветки... Возвращается Люба в избу — еще беда: пропал Степан. Мечется женщина, разыскивая сына, бросается в темный ночной лес, где со стоном и треском падает дерево... А в это же время, сносимый быстрым течением реки, пробует переправиться на другой берег Николай, и волна захватывает, переворачивает кверху дном лодку...

Не только к природе обращается за помощью режиссер. Большие надежды возлагает он, так сказать, и на «животный мир».

Особая роль в'картине отведена лошади, чагравой кобыле, на которой возит картины киномеханик Николай. Пожалуй, ей как раз и отданы самые теплые симпатии Николая. Переправившись все-таки через Оку, выбившись из сил, он утром возвращает-

ся домой, где ждет его молодая беременная жена. Взволнованная, бросается она к нему. Но Николай и не смотрит на нее, не отвечает на ее ласку. Чем же провинилась перед Николаем бедная Катя? «Про кобылу и не спросила!» — вот, оказывается, в чем ее промах, вот в чем упрекает Николай жену.

Нам кажется, что сцена эта, если, конечно, Николай не выродок какой-то, не урод в нравственном смысле, эмоционально просто безграмотна. Ведь должен же Николай чувствовать и вину свою перед Катей, и хотя бы жалость к ней, такой беззащитной... Но даже сознание, что под сердцем Кати бьется нарождающаяся жизнь, не способно ни смягчить, ни растопить душу молодого мужа.

Единственным предметом волнений и забот Николая с этого момента становится лошадь. Он не думает ни о Любе, которая там, в Бабино, ни о Кате, которая здесь, в Кожухове, а страдает лишь о чагравой, которую бросил в землянке на другом берегу реки без воды и без свежего сена: «Жалею я ее... Никак ей не выйти. Дверь там в середину открывается...»

Мысли о чагравой вызывают у Николая не только повышенное чувство трудового долга: «Кино на мне! Его показывать надо, крутить его надо, график у нас...», но и — что уже вовсе не вызывает доверия — заставляют пересмотреть все свое прошлое: «Вызволю лошадь — начну другую жизнь!»

Что же обещает зрителю это многозначительное заявление Николая? Что герой будет впредь более ответственно относиться к своим служебным обязанностям и более чутко — к кобыле? Или под влиянием пережитого волнения за лошадь он берет на себя зарок, что больше с ним не случится «греха», как в ту ненастную ночь, у Любы? Или понял он, что нельзя жить, исходя только из личной выгоды, материальных интересов? Нет, неубедительно мотивировано в картине «душевное потрясение», переживаемое героем, не очень понятны ни его истоки, ни возможные последствия. Так какой же «нравственный суд» совершается над Николаем в фильме? В чем суть якобы открывшихся ему новых нравственных ценностей?

На рассвете после «третьей ночи», когда, не находя покоя, вглядываясь в темное окно со словами: «Чагравая кричит... накрылась она... теперь точно»,— Николай не выдерживает, бросается к реке и, рискуя, пробивается на своей плоскодонке через льдины, — ему снова доводится встретиться с Любой. Войдет Николай в землянку, увидит спокойно стоящую лошадь, а рядом с ней Любу с охапкой сена в руках.

Вот он — живой укор Николаю, наглядное противопоставление хорошего дурному. С этим он и уйдет из фильма. Этим и завершится показанная с экрана история трех ночей из жизни Николая.

Стоило ли ради этого ставить фильм?

●

Сделаем здесь маленькое отступление. Дадим слово тому читателю, который, прочитав наши рассуждения о нарочитой суженности горизонтов в обеих картинах, о выключенности героев из того большого мира, из которого никто из нас не бывает выключен, наверное, уже подумал с иронией: изображения «трудовых процессов» не хватило критику. Вот если бы Люба занималась на курсах агротехники, а Маша боролась за экономию горючего, автор статьи был бы доволен. Да только нам, зрителям, от этих «производственных дополнений» к разыгрывающимся перед нами любовным драмам было бы ни тепло, ни холодно. Зачем они нам, эти дополнения? Какая в них цена?

Ровно никакой, дорогой читатель. Во всяком случае, не больше, чем в тех фразах о телевизорах, перед которыми сидят теперь колхозники, что были процитированы нами выше. Потому что дело не в «подпорках», за которые мог бы спрятаться драматург, а в общественном, современном содержании **самого психологического конфликта**, развертывающегося перед нами, в связи этого конфликта с нравствен-

ными, моральными проблемами, какими живет наше общество и раскрытию, утверждению коих призвано служить наше искусство. Люди всегда любили, ревновали, боролись за свое право на счастье и терпели на этом пути неудачи. И искусство всегда обращалось к этим темам, к этим нравственным коллизиям и конфликтам, только в разные периоды и в разных условиях разное в них находило содержание, разные прослеживало связи с теми общими проблемами, какими жили общество и сам художник. И если, к примеру, та же Эмма Бовари или героиня чеховской «Дамы с собачкой» и не ощущали связей, какие существовали между их жизнями и их судьбой и законами, по которым жило общество, то Флобер (или, равным образом, Чехов) именно ради раскрытия этих связей и писал историю неудачной любви своей героини. Вот почему ни историю Эммы Бовари, ни историю Анны Сергеевны не вырвешь из той жизни, какой обе они жили. И вот почему такие, казалось бы, незначительные — на фоне эпохи, истории — их судьбы так много рассказали о самом существенном и важном, чем характеризовалась современная жизнь.

Читатель, надеюсь, понимает, что, вспоминая шедевры Флобера или Чехова, мы не хотим сравнивать их с картинами, о которых идет у нас речь и которые только демагог может мерить мерками «Мадам Бовари» или «Дамы с собачкой». Но если пустой демагогией было бы упражняться в установлении той истины, что роман Флобера не сопоставим, предположим, с «Возвращением домой», а рассказ Чехова с «Тремя ночами», то очень стоило бы задуматься о тех общих закономерностях искусства, о тех свойствах реалистического метода исследования жизни, благодаря которым внутренняя емкость самых, казалось бы, «частных» сюжетов увеличивается настолько, что вбирает в себя нечто несравненно большее, чем то, что составляет сюжет произведения, — вбирает образ времени, нравственную атмосферу эпохи, характер отношений, в которых находятся герои.

Нет, Машу не обязательно было заставлять читать газетные сообщения о, предположим, расовой дискриминации в США, а Любу — участвовать в деревенской самодеятельности. На этом уровне разговор о художественном произведении, о том, что надо сделать, чтобы в него ворвалось время в своем своеобразии и неповторимости, вообще не может вестись.

Но от этого не снимается, не отодвигается как нечто нарочито навязанное, заданное желание увидеть в любой избранной художником ситуации нечто, что выводило бы произведение на просторы жизни, в сферу насущных нравственных поисков и идеалов наших современников. Как этого добиться — не критику решать. Никакой рецептуры на этот случай в запасе у нас нет и быть не может. Но привлечь внимание и самих авторов разбираемых здесь картин, и их товарищей-кинематографистов к эстетической проблеме, о которой идет у нас речь, кажется нам важным и своевременным. Искусство должно выражать свое время, нравственный мир своих современников. Иначе неизбежен скат к банальности, плоской тривиальности, неизбежен разрыв между внутренними масштабами фильма и духовными интересами, поисками, идеалами зрителей.

Вот мы обмолвились тяжелым и обидным для каждого истинного художника словом: банальность. Не хочется, неприятно применять его к разговору о произведениях, где (в «Возвращении домой» в большей степени, в «Трех ночах», на наш взгляд, — в меньшей) не раз сверкают искры подлинной наблюдательности, встречаются штрихи, волнующие своей психологической точностью. И все-таки именно в банальности одна из бед обеих картин. Недаром они так похожи одна на другую, несмотря на то, что жизнь в этих двух картинах предстает в разных красках. Яркие, расцвеченные кадры в «Возвращении домой», темные (действие «при свете дня» почти не происходит) — в фильме «Только три ночи». И все-таки, хотя первый фильм цветной, а второй — черно-белый, на экране одинаково мрач-

ный по своей внутренней тональности, ничем не просветленный образ действительности. Радужная, ликующая, солнечная цветовая гамма «Возвращения домой» только подчеркивает серость изображенной жизни; чрезмерное пристрастие к черному тону, однообразие операторской палитры в «Трех ночах» (снимали фильм Н. Немоляев и Р. Рубинов) углубляют ощущение безнадежной тоски, какой-то общей бесперспективности, определяющей атмосферу в этой картине.

И при этом как похожи — своим внутренним смыслом, даже ситуационно — обе рассказанные нам истории. По разным причинам не складывается личная жизнь у Маши и Любы, разные люди их возлюбленные, но и в том и в другом случае перед нами все та же извечная тема женской покорности, женской зависимости от любимого, бессилия, а то и невозможность самостоятельно строить свою судьбу. И хоть бы эта тема была подсказана активным протестом художников против конкретных причин, обрекающих их героинь на такое существование, хоть бы они как-то проявили свою позицию по отношению к описываемым случаям, судьбам...

Вернемся еще раз к фильму «Только три ночи». О чем рассказанная в нем история? Может быть, сама эта история рассказывается так, что становится ясен ее общественный смысл, современное значение ее нравственной сути? Нет, режиссерская трактовка Г. Егиазарова как бы еще больше сгущает атмосферу обыденщины, безрадостной заурядности, еще больше «заземляет» чувства людей. Быт, в который плотно погружаются герои, служит не средством выражения характеров, он существует как бы сам по себе, со всем житейским мусором, с необязательными подробностями, зафиксированными операторской камерой, так, как будто самая мысль о художественном отборе, об умении отделить важное от неважного, характерное от случайного не приходила авторам в голову. И в этом смысле А. Сурин и Г. Егиазаров одинаково заслуживают упрека в непонимании того, что **«натуральное» не есть действительное,** что натуралистическое воспроизведение быта не способно открыть дорогу к постижению человеческих характеров и судеб.

«Человек пьет, ест, одевается — это мир **призраков,** потому что в этом нисколько не участвует дух его. Человек чувствует, мыслит, сознает себя органом, сосудом духа, конечною частностью общего и бесконечного — это мир **действительности».**

Эта мысль Белинского, думается, предельно точно подсказывает единственно возможный путь правдивого, глубокого раскрытия жизни в драматическом произведении — этот путь ведет через богатство, сложность, многообразие внутреннего мира человека, тесно сопряженного с большим миром, к постижению и самого мира и человека, в котором ведь всегда отражаются какие-то его грани.

Иначе неизбежно упрощение реальности, сползание к натурализму. К нему, в сущности, и приходят фильмы «Возвращение домой» и «Только три ночи». Они не поднимаются над житейской повседневностью, быт не высвечен здесь поэтической правдой характеров и чувств.

Это особенно отчетливо видно как раз на примере тех персонажей, которых авторы картин выдвигают как своих положительных героев, отдают им свои симпатии. Ну ладно, Николай туповат, лишен нравственного чутья, Андрей скучен и тускл. Но ведь Маша, Николай Мальцев, Люба должны остаться с нами после того, как мы покидаем кинозал. Должны восприниматься как характеры, в которых отразилось время в его наиболее привлекательных, светлых чертах. А между тем, как раз время это и не «читается» в них. Как раз ничего, что раскрывало бы общественную суть этих трех молодых людей, мы уже убедились в этом, нет в обеих картинах. Н. Гуляева — одаренная, тонкая и вдумчивая актриса. Но что нового, своего дано ей сказать о жизни в роли Любы?

Мы часто говорим: экран должен отразить, вобрать в себя духовный мир современника, его историческое своеобразие, новизну, особенность. Ничего этого нет ни в той, ни в другой картине. Вероятно, их не надо во всем ставить на одну доску. Картина Г. Егиазарова и чисто профессионально стоит ниже обычного уровня нашего кино; в картине А. Сурина банален, беден по мысли и языку сценарий, немало просчетов в режиссуре, особенно в анализе характеров, бытовой среды, но местами все же чувствуются темперамент, режиссерская энергия в развертывании сюжета, в развитии действия.

Однако в главном, основном обе картины страдают одним и тем же недостатком: они вне времени, вне реальной жизненной среды, не отражают того напряжения внутренних нравственных поисков, которым характеризуется духовный мир современника.

Может быть, потому-то и сами представления о «настоящем чувстве» получают на экране весьма примитивное воплощение. Украл парень самолет, чтобы догнать любимую девушку, с которой поссорился (об этом случае рассказывает Маше Андрей),— вот это, видите ли, и есть истинная любовь. Не посчиталась Люба Ермакова с самолюбием своим, женской гордостью, прибежала напоить лошадь — и достаточно, чтобы авторы впали в слезливое умиление, почти удивление: какой хороший человек!

Подлинный же моральный пример, тот высокий нравственный идеал, ради утверждения которого, казалось бы, ставились эти фильмы, так и не открывается зрителю.

Не принимать же всерьез за воплощение чистоты, справедливости, душевной доброты, мудрости народной сельского умельца с символическим именем Серафим («Только три ночи»). И не потому только, что Серафим у Н. Гринько получился каким-то бесплотным, сентиментально-слащавым. Ведь он получился таким не случайно, а потому, что в этом образе нет творческой силы, одухотворенности, светлой веры, которые действительно способны украсить жизнь, а не только вдохновить на изготовление резных наличников, что украшают деревенские избы...

Пример фильмов «Возвращение домой» и «Только три ночи» показывает, как ошибки эстетические оборачиваются просчетами этическими, как отсутствие эмоциональной чуткости влечет за собой потерю слуха к живой мелодии жизни.

Потому, в первую очередь, и оказались в обеих картинах несостоятельными попытки исследовать нравственный мир современного человека, что осуществлялись они непригодными на то средствами: там, где нужны были тончайшие инструменты, применялись орудия архаичные, примитивные — в результате только рвалась, разрушалась ткань образов, самой жизни.

Проблемы моральные, нравственные требуют бережного к себе подхода, поскольку самым непосредственным образом касаются души человеческой, а проявления ее, как известно, каждый раз неожиданны, не укладываются в априорно заданные рамки. Благодарная задача исследования именно этой индивидуальной сложности человека, через которую постигаются закономерности и принципы жизни общества, к сожалению, осталась не решенной в фильмах «Возвращение домой» и «Только три ночи». Слишком однозначны оказались герои и их судьбы, слишком элементарны, бедны нравственные итоги картин.

После III съезда колхозников

Адрес: колхоз...

В декабре 1919 года в Москве состоялся I съезд земледельческих коммун и сельскохозяйственных артелей... В речи, обращенной к 140 делегатам этого съезда, Владимир Ильич Ленин сказал: «...Я уверен, что при вашей общей, единодушной поддержке мы добьемся того, чтобы каждая из существующих теперь нескольких тысяч коммун и артелей стала настоящим рассадником коммунистических идей и представлений среди крестьян, практическим примером, показывающим им, что она, хотя и слабый, маленький еще росток, но все же не искусственный, не парниковый, а настоящий росток нового социалистического строя».

От первых одиноких маломощных артелей, «островков» в море разобщенного крестьянства, к мощным коллективным хозяйствам, объединяющим всех земледельцев страны, — путь этот был не легким. Но, как показало время, — единственно возможным. «Лишь тогда, — отмечал Владимир Ильич Ленин, — мы одержим прочную победу над старой темнотой, разорением и нуждой, лишь тогда нам не будут страшны никакие трудности на нашем дальнейшем пути».

Вышло все по Ленину. И далеко не простая задача ставится перед кинематографистами, которые должны отобразить этот революционный процесс на экране! Рассказать о процессе дальнейшего становления колхозов, тенденциях их развития, проблемах, которые еще предстоит решить...

Материалы III Всесоюзного съезда колхозников дают немалый простор для размышлений в этом направлении.

●

Вряд ли возможно в двух-трех словах дать исчерпывающее определение понятию «коллективное хозяйство». Ведь это высокоразвитое, высокомеханизированное крупное производственное предприятие, находящееся в хозяйственных связях с другими предприятиями и государством. Подобная сложность и многообразие «объекта съемок» потребуют, видимо, «массированного», множественного и весьма квалифицированного киноисследования. В аспектах историческом, социальном, экономическом, научно-техническом...

Пока что в документальном и научном кино сельскохозяйственными фильмами занимаются очень немногие коллективы. Но известно, что только глубокое знание предмета может стать основой для создания произведения актуального, значительного. Ведь чтобы знать предмет, надо им заниматься специально...

●

Впору подумать, отчего это только «Центрнаучфильм» — и только он — имеет небольшое творческое объединение сельскохозяйственных фильмов? А если учесть, что бóльшая часть его продукции — фильмы заказные, то есть представляющие интерес лишь для специалистов, то становится ясным, как мало еще делается в области сельской кинопублицистики.

Впрочем, и небольшое кинообъединение способно выполнить немалые задачи в этой области, если оно специализировано. Материалы III съезда колхозников, выступления его участников, принципы, положенные в основу нового примерного Устава колхозов, если их соотнести с содержанием кинопродукции «Центрнаучфильма», выявили это достаточно ясно.

Вот что рассказал кинорежиссер **Леонид Антонов**, художественный руководитель сельскохозяйственного объединения этой студии:

— Каждый год мы выпускаем в свет 24 части периодического киножурнала «Сельское хозяйство» и столько же или чуть больше частей самостоятельных фильмов. И сюжеты журнала и собственно фильмы почти на 90 процентов заказные работы. Но, мне кажется, нельзя расценивать эти ленты лишь как учебные кинопособия. Да, они предельно специальны, технологичны. Но представьте себе масштабы современного сельскохозяйственного производства! Со времени II съезда колхозников энерговооруженность одного колхоза возросла в среднем в 9 раз, размер пашни в 4 раза, неделимые фонды увеличились в 8 раз. И вот представьте, как существенно при таких масштабах производства распространение научно обоснованного опыта обработки земли, механизации, химизации, борьбы с вредителями растений и животных. Думаю, никакое изложение подобного опыта на бумаге не может сравниться с показом его на экране. Естественно, мы стараемся эти фильмы делать как можно лучше, интереснее.

Года два назад мы сделали цветную ленту со скучным названием «Подкожный овод крупного рогатого скота». Сделали, видимо, неплохо, если этот фильм завоевал не один приз и у нас в стране и за рубежом. И хотя картина адресована непосредственно ветеринарам, зоотехникам и студентам, думается, она представляет интерес не только для специалистов.

Такие фильмы, с широким использованием специальных видов съемок, занимательные и в то же время научно точные, могли бы найти более широкое применение. Они, если хотите, прекрасное пособие в деле воспитания материалистического мировоззрения — потому что научность сочетается в них с занимательностью.

Увы, ни этот, ни другой какой-либо сельскохозяйственный научно-популярный фильм на массовом экране не увидишь.

Не знаю, чья уж тут вина — заказчиков или наша — «Центрнаучфильма». Дело ведь не в том, чтобы показать пальцем на кого-то. Я заговорил об этом потому, что на съезде колхозников, как одна из важнейших проблем, была названа проблема воспитания у молодежи уважения к труду в сельском хозяйстве.

В наше время, когда так много говорится о достижениях науки, о научной революции и т. п., слова «ученый», «научный работник» стали для молодежи весьма притягательными. А мы порой в своей пропагандистской работе упускаем из вида возможность разъяснить юношам и девушкам, что есть такие области самой сложной, самой современной науки, которые могут позволить заниматься ею, возвратясь после вуза в родное село.

На мой взгляд, материалы съезда — это кладезь тем, сюжетов, проблем, требующих кинематографического осмысления.

Но должен сказать, что фильмы и сюжеты в нашем киножурнале «Сельское хозяйство» (я имею в виду именно те фильмы и сюжеты, которые принято называть общеэкранными) зачастую делаются в отрыве от тех идей и проблем, которые были подняты на съезде. Зачастую, но не всегда, конечно. Так, показать, какое значение в жизни имел колхозный строй, мы считали своей первостепенной пропагандистской задачей. И появился получивший признание фильм «Декрет о земле».

Авторы его задумали показать историческую закономерность появления декрета о земле — одного из первых декретов революции, — значение этого документа для всего

развития сельского хозяйства, показать декрет как основу дальнейшего осуществления ленинского кооперативного плана, становления крестьянства на основе крупного сельскохозяйственного производства.

Или сюжет «Живая история» — об истории колхоза имени Ленина Днепропетровской области, сюжет «Обновленная земля», пафосом которого стала ленинская мысль о том, что крупное сельскохозяйственное производство может развиваться лишь на основе науки, и другие работы, которые вполне отвечали духу съезда колхозников.

Известно, что в примерном Уставе закреплены законодательно некоторые новые тенденции развития колхозного строя. Думая о них, я невольно вспоминаю, что «вот об этом мы сделали фильм», «об этом мы сняли киноочерк» и т. д. Но не могу, конечно, отделаться от мысли, что мы подходили к важнейшим темам «на ощупь», а сейчас у нас достаточно внутренних оснований, чтобы выработать направление работы при создании общеэкранных фильмов и сюжетов.

Одним из существенных моментов работы съезда колхозников было то, что на съезде зафиксирован процесс создания межколхозных специализированных предприятий, организаций, объединений. Память подсказывает: у нас сравнительно недавно прошел фильм об электрификации — о подключении колхозов к государственной электросети. Но как мало — один фильм! Ведь, по существу, речь идет о втором этапе кооперирования — этапе, когда объединяются не индивидуальные мелкие крестьянские хозяйства, как это было в годы коллективизации, а крупные сельскохозяйственные и государственные предприятия! Конечно, этот процесс надо изучать и популяризировать.

Новый Устав закрепляет право колхозов развивать подсобные промыслы и предприятия.

Года два назад у нас был создан фильм «В декабре, как в июне» — о колхозе имени С. М. Кирова Московской области, о подсобных промыслах в этом хозяйстве. Сила этого колхоза такова: на 750 гектаров земли имеется 500 коров. Человек, мало-мальски интересующийся сельским хозяйством, знает, что такое возможно лишь при крайне умелом ведении хозяйства, при наличии свободных средств (которые дают промыслы), при глубоких товарных связях с другими хозяйствами. Так к одной проблеме примыкает другая — о глубокой специализации и концентрации производства.

В сельском хозяйстве многое взаимосвязано. Иной раз трудно выделить «главное». Но ясно — промыслы, как способ занять людей в зимние периоды, добыть средства для расширенного воспроизводства и т. д., должны стать предметом киноизучения.

Или взять такой пример: распределение валовой продукции. Несколько лет назад фонд оплаты труда представлял собой остаток от отчислений в неделимый и общественный фонды. Жизнь потребовала гарантированного заработка членов колхоза, дополнительной оплаты и т. п. Проблема «валовой доход и распределение доходов» — очень важна, и ясно — мы будем ею заниматься.

Мы не можем уйти от проблемы охраны природных ресурсов. И прежде всего — сбережения пашни. От проблем собственно мелиорации. От вопросов механизации и химизации. От агрономических, зоотехнических, экономических, политэкономических проблем. От проблем социальных, психологических и т. д. и т. п.

Мы хотели бы сделать большой фильм, показывающий место современного колхоза в общественном производстве страны. Что такое колхоз с точки зрения экономической? С точки зрения социальной? Что значит быть, по словам В. И. Ленина, «настоящим ростком нового социалистического строя»? Каковы сейчас основные проблемы колхозного строительства и каким нам представляется будущее колхоза?

Думается, что все это темы для прекрасных пропагандистских фильмов.

На «Центрнаучфильме» единственное в Москве, если не в стране, объединение сельскохозяйственных фильмов, что, конечно, накладывает на нас особую ответственность. Но одно творческое объединение — это всего лишь одно творческое объединение. Не пора ли подумать о том, чтобы, принимая во внимание грандиозность задач, поставленных перед кинематографистами III съездом колхозников, считать ответственными за сельскохозяйственную кинопублицистику и другие киностудии?

●

Центральная студия документальных фильмов картин на сельскую тему делает очень мало. Тем интереснее суждение о фильмах, связанных с проблематикой съезда колхозников, человека, причастного к их созданию, — и. о. главного редактора ЦСДФ сценариста **Виктора Беликова.**

— В канун съезда мы выпустили двухчастную ленту «За строкой колхозного Устава». Объект рассмотрения — подмосковный колхоз, тот колхоз, который почти сорок лет назад насчитывал в своем активе шесть лошадей, шесть плугов, одну сеялку... Ныне это мощное хозяйство, с основными фондами на 4 миллиона рублей...

Мы подробно рассказываем о всех отраслях хозяйства, о его людях, об их отношении к труду, пытаемся выявить источник богатств этого колхоза для того, чтобы доказать, что задача «постепенно преодолевать различия между городом и деревней» нам вполне посильна. И в своем рассказе мы исходим из принципа, что нынешний день нельзя постичь, не вспомнив день вчерашний.

В дни работы III съезда колхозников мы приступили к работе над фильмом «По ленинскому плану», который сейчас закончен. От кадров, снятых недавно, мы возвращаемся в прошлое колхозов, используя архивы. Только сравнивая, можно осознать значение события, свидетелями которого были...

От конных плугов к современным «Кировцам», от объединенного хозяйства небольшой группы крестьян к современному крупному высокомеханизированному сельскохозяйственному предприятию, каким является колхоз, — таков путь крестьянства нашей страны, и этот путь мы хотим проследить, показывая, «как было», параллельно тому, «как есть».

Но два фильма, связанных тематически со съездом колхозников, — этого очень и очень мало!

●

...Как важны, как необходимы серьезные, «полнокровные» документальные и научно-популярные произведения о селе! После III Всесоюзного съезда колхозников это стало особенно ощутимо.

«С точки зрения политической колхозный строй укрепил Советское государство и его главную основу — союз рабочих и крестьян, обеспечил реальные условия для участия крестьян в управлении общественным производством, в решении общегосударственных дел.

С точки зрения экономической колхозный строй поставил на службу социализму и коммунизму выгоды крупного производства, дал возможность развивать сельское хозяйство на современной индустриальной основе.

С точки зрения социальной колхозный строй не только избавил трудовое крестьянство от эксплуатации и нищеты, но и позволил установить в деревне новую систему общественных отношений, которые ведут к полному преодолению классовых различий в советском обществе».

Так в своей речи на съезде определил историческую роль колхозного строя Л. И. Брежнев. Ясно, что отражение средствами кинопублицистики всех аспектов колхозного строительства, выявление этими средствами многих тенденций развития колхозов — дело, не терпящее отлагательства.

Ф. ГРИШИН

Размышляя о герое

Продолжаем обсуждение проблем, затронутых в статье В. Санаева «Размышляя о герое» («ИК», 1969, № 8). В этом году со статьями выступили А. Демидова (№ 1) и Р. Адомайтис (№ 2).
В № 5 дискуссию продолжит А. Попов.

Майя Булгакова

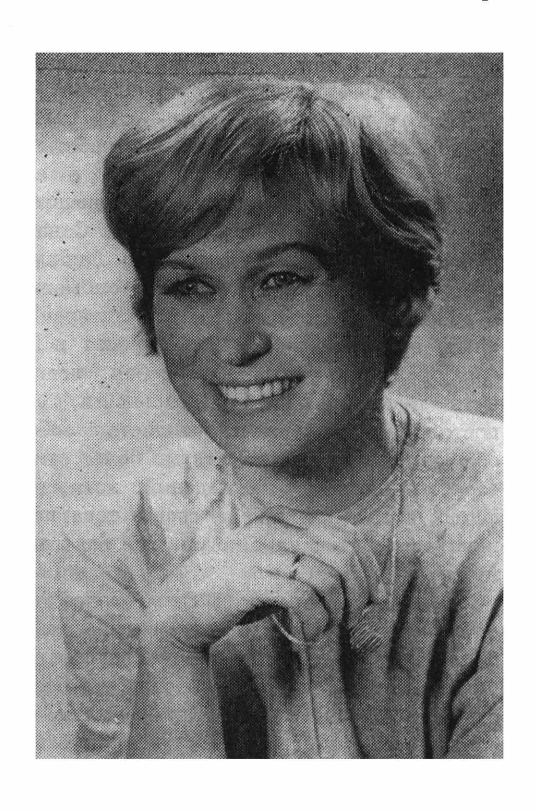
За каждым кадром — тысяча кадров

Всеволод Санаев заговорил о нашей актерской судьбе. В чем-то завидной, а в чем-то горькой. Заговорил о судьбе моих товарищей, а значит и моей в том числе. Оттого мне, наверно, и хочется ответить ему. Я перечитываю статью, отмечая в одном случае мнение, совпавшее с моим, и тогда я радуюсь, что у меня есть такой единомышленник. В другом — не могу согласиться, спорю, ищу свои доводы и слова. Но, должно быть, в том и была задача Санаева — пригласить к дискуссии, к своего рода «круглому столу», чтобы никто не остался равнодушным и молчаливым в этом наболевшем разговоре.

Словом, я принимаю приглашение. Воображаемый круглый стол я заменяю реальным — письменным, и пытаюсь разобраться в тех мыслях и чувствах, которые вызвала во мне статья Всеволода Санаева.

Я знаю Всеволода Санаева, не однажды работала с ним. Я ценю его ум, своеобразный, острый, неожиданный, его умение необыкновенно точно и живо приблизить к себе, к своей человеческой сущности предлагаемый драматургом и режиссером материал. Санаев — не легкий партнер, он требует от тебя предельной отдачи роли, и немногие из тех, с кем я снималась, так будоражили мою мысль, так умели заставить сомкнуться с жизнью человека, которого предстояло воплотить, так изнутри искать контакты с другими персонажами.

И на экране санаевские герои, как правило, куда богаче того, что дал им автор.



Санаев никогда не следует узкой событийной заданности (играю это и только это), не следует голой сюжетной схеме. Он всегда далеко уходит за рамки предложенного, обогащает характер героя своим жизненным опытом, своим мироощущением, своим умением охватить жизнь как бы сразу со многих точек. Я очень поняла это, когда работала вместе с ним на картинах «Скуки ради» и «Я его невеста». В «Скуки ради» Санаев играл стрелочника Гомозова, и тема его была обозначена достаточно четко: предательство, эгоизм, трусость, приведшие к гибели другого человека. Но сколько сверх этой темы принес в роль и в фильм актер! И одиночество немолодого человека, крепко избитого жизнью, растерявшего дом и близких; и тоску по родной душе, по ласке, по тишине, даже порой чуть не детскую трогательность... Сколько пластов открылось в этой душе, сколько противоречивых чувств вызывал такой Гомозов... Думалось не только о нем, а и о том, что его таким сделало, что его исковеркало и сломало...

Отчего именно с этого — со своих воспоминаний, впечатлений от работы с Санаевым — я начинаю разговор о его статье, о нашей, общей с Санаевым, профессии? Потому что в статье Санаев показался мне суше, у́же, как-то одноплановее по сравнению с тем, что он может и делает в кинематографе. Его актерский опыт, его путь в кино, не просто и не сразу сложившийся, его особая, всегда чуть ироничная наблюдательность, его постоянная неудовлетворенность собой обещали, мне кажется, статью более санаевскую — по кругу наблюдений, хотя, конечно, я и в ней узнала своего товарища и партнера, узнала многие его заветные мысли и сомнения.

Всего больше я узнала Санаева во второй половине статьи, там, где он предельно откровенно, прямо выходит на свою тему и пишет о том, чем всерьез озабочен, чем болеет, чем постоянно живет. Как бы удачно ни сложилась судьба художника, какие бы значительные роли ему ни предлагали, как интересно бы он ни работал в данный момент, в его душе извечная тревога: насколько я нужен сегодняшнему зрителю, насколько созвучны ему мои мысли, слова, насколько общественно значима моя работа? Сейчас я говорю об этом обобщенно, как бы за всех нас, актеров и режиссеров, но если быть более субъективной, то и о самой себе я должна была бы повторить то же самое: всякий раз в каждой новой картине я возвращаюсь к этим мыслям, заново проверяю себя на новом материале роли. И смысл этой проверки все в том же — с чем иду я к людям, что скажу им нового, нужного?

Я не могу категорически ответить на эти вопросы: мол, нужно им, зрителям, то-то и то-то, и как раз это «то-то» я и могу, готова им сказать. Если бы все было решено, все тревоги и сомнения рассеяны, и наступила безмятежная ясность и точность, наступила бы и пора безмятежной самоуверенности. Но так не бывает, к счастью. Всегда в каждой роли все начинаешь и все решаешь заново. Хотя, конечно, есть и какие-то мысли, даже итоги, выводы, к которым приходишь, размышляя над тем, что было сделано прежде, в ранее сыгранных ролях.

По-моему, едва ли не самое ценное, что делает актера нужным зрителям, заключено в той личной интонации, которую ты можешь придать своему разговору о жизни, о том, что в ней открылось нового и важного. Мне кажется, что только эта личная интонация заинтересованности, убежденности, если хотите выстраданности, и порождает первый и зачастую решающий контакт со зрителем. Я не умею воспринимать роль «остраненно», со стороны. Я актриса иной школы и не могу считать роль «своей», пока не поверю, что я и есть Мария, Надежда, Марфа, Катерина Ивановна... А это значит, что в моей работе непременно должно присутствовать мое, Булгаковой, отношение к жизни, мое миропонимание, потому что именно сквозь призму моего миропонимания прошла моя героиня, прежде чем явилась

в моем облике зрителям. Прежде всего я сталкиваю их не со словами роли, а со своей позицией в жизни. Примет зритель ее, эту позицию,— возникнет контакт. Примет в том смысле, что ощутит и поймет. Зрителю необязательно становиться на мою точку зрения. Сопереживание может быть и полемичным, может возникать на почве взаимоотталкивания — я никогда не боюсь этого. Важно только ярко, убежденно заявить зрителю свое отношение к развертывающимся в фильме проблемам, так как от широты, глубины, часто остроты постижения жизни и зависит степень моего воздействия на зрителя, повторяю, даже и в том случае, когда я не рассчитываю на его сочувствие и поддержку, когда я сознательно сталкиваю его с характером сложным, противоречивым, отражающим какие-то сложные явления в жизни.

По письмам зрителей я заметила, в частности, что Петрухина, которую я играла в «Крыльях», вызывала у зрителей примерно такое же отношение, какое могло бы возникнуть к ней у меня самой, встань я на их место. А между тем во время работы я меньше всего стремилась выявить свое отношение к Петрухиной, я не думала тогда об этом вообще. Просто жила жизнью Петрухиной, всеми ее сложностями и трудностями со всей возможной для меня максимальной полнотой.

Наверно, думала я тогда, после «Крыльев», в том и состоит одна из наших главных нынешних задач, чтобы актер и его герой не просто функционально присутствовали в картине, не просто «обслуживали сюжет», а как бы вбирали в себя всю проблему, чтобы актер за полтора часа смог сыграть всю жизнь своего героя, не ряд ситуаций, а суть жизни во всех ее связях и противоречиях.

Впервые, мне кажется, я пришла к этому, снимаясь в «Последнем месяце осени». Роль была маленькая, почти без слов, да и вообще роли этой могло и не быть. Я играла Марию, невестку старика, героя фильма, хозяйку большой и шумной семьи. Практически она почти ничего не давала сюжету и даже где-то вырывалась, выламывалась из драматургического строя картины.

Поначалу я не очень точно представляла себе, что буду играть и как. Во время съемок мы жили в молдавском селе, в таком же доме, с таким же убранством, как и у моей героини. Я не наблюдала, не изучала жизнь села, нет, я мало-помалу проникалась жизнью крестьян, их волнениями, привычками. Я видела, как все собиралось в клубок, плотный, из разных нитей, тонких, толстых, и пришла к тому, что моя героиня, при всей малости ее экранной жизни, должна войти в фильм с таким же тугим и разноцветным клубком. Надо было, чтобы люди почувствовали, как она жила, о чем думала, когда ее не было на экране, как могла бы отнестись к тому, о чем и речи нет в сценарии, что с ней будет после того, как окончится ее коротенькая жизнь в фильме...

Только не надо понимать мои слова о «куске жизни» как призыв к «идеальному моделированию». Я имею в виду нечто совсем другое: вобрав в себя всю жизнь своего героя, хотя и имея на экране только определенный временной ее отрезок, актер может (должен!) сконденсировать главное, наполнить текст смыслом более глубоким, чем простая реакция на события. Так уходишь от однозначности, от голого сюжета, от схемы. Санаев вспоминает о наших героях фильмов 30-х годов. Вот в них-то и была та широта звучания, та объемность, о которой я говорю. Александра Соколова, воспитатель беспризорных Сергеев, Максим, профессор Полежаев — за каждым кадром тысяча кадров, которых нет в фильме. И потому была в этих образах та социальная заостренность, которая — в этом Санаев снова прав — теперь нередко бывает утеряна. Герои приходили к зрителю во всей полноте и сложности своих контактов с жизнью, с обществом, скрытых и явных, они жили всем богатством своих взаимоотношений с миром, всеми волнениями своих дней. Потому что настоящий

герой не может жить вне времени и пространства, вне общества, он сформирован временем, обществом, и именно эти связи объединяют его со зрителем. Донести зрителю словно сжатую в кулак суть своего времени, его дыхание — это традиция актеров 30-х годов, и она жива сегодня. Хотя и не всегда.

В последнее время в кинематограф пришла актриса, которая, по-моему, очень точно и уверенно (и очень современно) работает как раз в этом ключе. Я имею в виду Аллу Демидову. Ее часто называют актрисой «интеллектуального кинематографа», «актрисой мысли» и т. д. и т. п. Я же думаю, что есть у нас и другие, очень профессиональные актрисы, способные донести на экране то, что этим определением как бы передается на откуп одной Демидовой. Мне дорого в ней другое. Алла Демидова, с первого своего появления на экране, никогда не живет на уровне комнатных страстей, не уподобляет свою игру серой, бытовой повседневности. Вместе с Демидовой в фильм входит Время, его гражданская страстность. Многим героям Демидовой надо найти себя, свое место в этом Времени, и она ищет его так, что все это становится трепетным, понятным и важным для очень многих и для меня в том числе. Я не говорю уже о такой роли, как Ольга в «Дневных звездах», потому что мне сразу возразят: мол, здесь сама роль дает такие возможности. Но ведь была и «Степень риска», была камерная роль, которую легко было сыграть как одну из несчастливых, непонятых женских судеб. Вряд ли Демидова что-то добавила к тексту, что-то изменила в нем. А сыграла так, что вдруг проявились удивительная емкость, какой-то нерв именно наших дней, их проблемы, тревоги.

Мне близка неуспокоенность, полемичность Демидовой, она не заигрывает со зрителем, она хочет сделать его своим партнером, в каких-то случаях союзником, в каких-то оппонентом, иными словами, заставить его думать над тем, ради чего она появилась на экране. В героинях Аллы Демидовой масса острых углов, ее не сразу примешь, не со всем согласишься — но ведь и жизнь наша не менее сложна, и сами мы порой бываем противоречивы, не подвластны прямолинейной логике. Демидова не боится противостояния поверхностно-банальному взгляду на жизнь, и это очень важно для современного актера, иногда только так и можно привести зрителя к общественно-актуальному исследованию нового характера, к познанию каких-то новых явлений, врывающихся в нашу действительность и потому имеющих право на отражение в искусстве. Все это у Демидовой, по-моему, начинается с того, что невозможно для нее голое прочтение роли, от сих и до сих, как это невозможно и для Инны Чуриковой, Ролана Быкова, Евгения Евстигнеева... Все это разные, очень разные актеры, с ярко выраженной индивидуальностью, но мне дорога в них именно эта общая для них всех черта — любовь к изображению жизни в ее сложности, широте дыхания, во всей конкретности и масштабности ее динамики. Есть особая — строгая и неопровержимая — внутренняя логика во всем том, что они делают на экране, потому что идут они не от схемы, не от назойливой тенденциозности, а от полноты и глубины жизни. Я ни в коей мере не стремлюсь сделать из этих актеров эталон, я понимаю — у каждого свои пристрастия, свои приверженности. Но в одном, как мне кажется, со мной трудно не согласиться: Демидова, Чурикова, Быков, Евстигнеев никогда не были и не могут стать просто «материалом в композиционном решении фильма».

Санаев прав — и так поступают с актерами иные режиссеры, считающие такую свою точку зрения на процесс создания фильма единственно возможной, единственно правильной. Но если актер приходит в картину, заранее осмыслив и приняв для себя предложенный ему характер, если понимает, отчего именно его, а не актера X, или актера Y, или актера Z, решено пригласить на эту роль, если точно

обозначает для себя вехи своего героя (те, что выписаны в сценарии, и те, что останутся за кадрами), то он никогда не станет глиной, мрамором, металлом — словом, массой, из которой режиссер лепит, высекает или отливает его героя.

Когда ты приходишь в картину таким наполненным, многое пережившим, в самом себе, в своем гражданском опыте отыскавшим внутреннюю стыковку с ролью, то режиссер попросту не сможет пройти мимо тебя как самостоятельной личности, мимо того, что ты хочешь принести в фильм. У меня так случилось совсем недавно, когда я начала работать с режиссером Павлом Любимовым и писательницей Ириной Велембовской над фильмом «Впереди день». Каков он будет, итог нашей работы, пока не знаю. Но утвердив меня на главную роль, представив, какова же буду я — Полина (это имя моей героини), Любимов и Велембовская не побоялись переакцентировки, сдвигов в характере. Когда я читала сценарий, я вдруг представила себе, что эта женщина, Полина, во время войны работала на заводе, маленькая, диковатая деревенская девчонка, работала и красила стаканчики для бомб, шила варежки, кисеты, по утрам прослушивала сводку и мчалась в свой цех. И от этих стаканчиков все вдруг зазвучало по-иному, увиделось иначе и глубже, и многое в роли по-новому объяснилось и оправдалось. У Полины (по сценарию) изломанная, искалеченная судьба, и вроде бы сломала она ее своими руками. Мне трудно смириться с такими героинями, потому что, что бы я ни играла, для меня важнее, главнее всего отыскать душевную гармонию, вернее — устремленность к этой гармонии. Слова мои, должно быть, звучат странно, если вспомнить Петрухину, кухарку Арину («Скуки ради»), мать Юры Казанкова («И никто другой»), наконец, Катерину Ивановну из «Преступления и наказания», в роли которой я сейчас снялась. Это все судьбы сложные, часто исковерканные, слезы, одиночество, подчас трагические ситуации. Но ведь при всем том этим женщинам свойственно жадно стремиться к правде, не довольствоваться малым, не замыкать себя в поисках тихого, маленького благополучия. Им нужен мир ясный и гармоничный, в котором человек может жить свободно, чисто, красиво.

Я искала и пришла к возможности обнаружения этой темы также в судьбе и характере Полины из сценария «Впереди день» и только тогда решилась сниматься. Мне кажется, что гармония, поиск гармонии очень важны для всех нас, и для актеров и для тех, кто приходит в зрительные залы. Для тех, кто не хочет жить одной минутой, одним днем, а задумывается о дне завтрашнем — своем и всех других. Не случайно это одна из любимых тем Иннокентия Смоктуновского, одного из самых типичных для современного советского кинематографа актера, а из молодых — Ольги Гобзевой, очень, по-моему, интересной и неожиданной в своем подходе к ролям актрисы...

...Я перечла все, что сумела написать и высказать. И поняла, что в чем-то односторонне, однопланово ответила на статью Всеволода Санаева, сведя свои мысли, в основном, к принципам актерской работы и ничего не сказав о современном герое, о том, каким вижу его. Но в любом разговоре о принципах, которыми руководствуется актер в своей работе, всегда неизбежно возникает плотная смычка с этой темой. И многослойность, многоплановость экранного существования героя, то самое «вбирание жизни» в роль, о котором я писала, и непременная социальная заостренность, и неожиданность решений, внутренне, сознательно оправданная, — все это не может не сказаться в работе над любой ролью, будет ли это наш современник или какой-то персонаж из классики.

Что же до самих черт воплощаемого на экране современного характера, то, мне кажется, самое подробное перечисление этих черт окажется бессмысленным: оно будет звучать совершенно абстрактно, а

характер не сложишь, как слово или фразу из картинок с буквами. Актер работает над конкретным материалом, переданным в руки ему драматургом. Поэтому речь может идти о другом — о том, как трансформирует актер характер своего героя, с какой позиции осмыслит его, на чем сделает акцент...

Кстати, в связи с акцентами...

Санаев задает вопрос — не изменяем ли мы тому эстетическому идеалу, который издавна был создан на Руси в песнях, былинах, народных сказаниях? Он пишет об этом, говоря о заниженности, малозначительности иных героев наших лент. Но может ли быть здесь указателем и ориентиром подобный идеал? Каждое время рождает свои эстетические категории, и разве что представители младшего школьного возраста увлекутся сегодня самым великолепным боем Ильи Муромца со Змеем Горынычем или запечатлеют в памяти монолог в стиле Добрыни Никитича (в устах современного героя). Нельзя забывать о том, что все эти былинно-сказочно-песенные герои были не столько характерами, сколько носителями какой-нибудь одной, гиперболизированной черты характера. Вряд ли нынешний зритель примет такого однобокого героя... И вся его внешняя доблесть, физическое величие, косая сажень в плечах не компенсируют духовной скудости и однообразия.

Любопытно, что Санаев сам зачеркивает эти свои слова, когда говорит о том, чем был силен наш герой 30-х годов. Сутью своей, своей верой, активностью, противостоянием злу, насилию, неправде. Героям Марецкой, Чиркова, Жакова, Зои Федоровой не нужно было глицериновое сияние глаз и поразительная стать, зритель не того искал и ждал от них. И сегодня зритель принимает или не принимает наших героев, руководствуясь критериями иными, нежели внешние данные. Здесь я еще раз сошлюсь на Санаева — отрадно ссылаться, когда чувствуешь едино. Санаев пишет о Ниточкине Н. Плотникова из «Твоего современника», называя его «героем времени». А ведь ни тени великолепия, былинной силы и картинной красоты! Я представляю, что Ниточкин и простужается, и бывает в плохом настроении, и срывается, и в чем-то может быть не прав. А все равно — герой. Чистотой своей, бескомпромиссностью, неуспокоенностью, масштабностью мысли. И еще одним, последним, о чем мне хочется сказать. Это касается и нашей, актерской задачи, и драматургов, в первую очередь.

Герой должен иметь право быть героем: он не случайно избирается авторами, он отличен от других, он не такой, как все. Тогда он интересен. Тогда он нужен. Тогда он запоминается. Вопрос не только в «положительности» или «отрицательности» его характера. Просто, я думаю, что заурядность, элементарность не заслуживают того, чтобы рассказывать о них людям.

Мне могут возразить — актер играет то, что ему предложено в сценарии. Верно. Но разве это исключает нашу требовательность? Нашу способность трансформировать характер героя, нашу возможность укрупнить и выделить его из общего ряда? Словом, не только следовать по начертанному, но и пролагать свои пути... Эти последние слова я отношу не только к финальным абзацам своей статьи. Я отношу их к нашей каждодневной работе на съемочных площадках. Впрочем, как и все то, что мне хотелось сегодня сказать за нашим актерским «круглым столом».

Репортаж

Г. Козинцев ставит «Короля Лира»

Ранним ноябрьским утром, когда сходишь с московского поезда в предрассветной тьме, Дом культуры на площади города Нарвы являет собой необычное зрелище. Ярко горят окна. В стеклянных дверях, под козырьком подъезда, на лестницах, у цветных афиш, приглашающих в платный кружок гитаристов и в смешанный хор, озабоченно ходят, чего-то ждут, переговариваются средневековые воины. Город еще спит. В своей непринужденности они здесь тем более странны, что никак не похожи на переодетых статистов. Люди без грима, небриты, обношены их плащи и кольчуги, закопчены железные шлемы, и кажется, что на сапогах грязь и пепел военных дорог.

В верхнем фойе — столики для регистрации, вроде тех, какие бывают на пленумах. Начинает светать, и за огромным окном проступает контур старинного ливонского замка, а дальше, на высоком берегу Нарвы — зубцы и башни Ивангородской крепости. Туда-то, заполняя новенькие нарвские автобусы, и направляется британское войско. В крепости — съемочная площадка, в Доме культуры — штаб киноэкспедиции «Ленфильма». Снимается «Король Лир».

Съемки второй шекспировской картины Григория Козинцева способны поразить даже бывалого кинематографиста, видавшего всякие чудеса и виды. Гигантская, сложнейшая постановочная машина, и массовка в 900 человек, и достроенная внутри крепостных стен декорация, часть которой зловеще чернеет скелетами островерхих домов, спаленных при съемках пожара, и дистанционное управление камерой с помощью телеустановки, и шестивесельные лодки у реки, подготовленные для высадки французской армии, кони и люди, костры и дымы... Поздняя осень. Взрытая колесами и сапогами, вся в колеях, промерзла земля. По крепости, на высоте, гуляет ветер. С неба сыплется то мелкий дождь, то снежная крупа. Перед кадром репетируют на спортивных матах, брошенных прямо в лужи, затянувшиеся тонким ледком; с начала дубля и маты убирают. Бедная простоволосая босая Корделия ждет своей сцены в ватнике, пуховом платке и кирзовых сапогах. В тулупах у камеры — Козинцев и оператор Ионас Грицюс. Единственное теплое место, заменившее старинный очаг,— вагончик звукозаписи. С рассвета до темноты ежедневно идет съемка. Разумеется, есть и беды и жертвы. В это утро вызывают профессора из Тарту к режиссеру картины И. С. Шапиро — человеку, вложившему, по словам Козинцева, все свои силы в картину; он в нарвской больнице с сердечным приступом. Ночью врач оказывается необходим и артисту Лео Мерзину — простуда, невыносимо болит ухо...

Однако поражают все же не условия съемок и не трудности, преодоление кото-

рых хочется назвать героическим и самоотверженным,— картину снимать всегда трудно. И не постановочная сложность, не размах баталий и массовых сцен — чем-чем, а этим давно никого не удивишь. Да и было бы трудно подумать, что Козинцев после многолетних шекспировских штудий, после «Гамлета», после своей книги «Наш современник Вильям Шекспир» вдруг увлекся бы в «Короле Лире» Шекспиром «постановочным», шекспировским «фильмом-колоссом». Наоборот, вас сразу увлекает и втягивает иное: какая-то удивительная в этом производственном аду атмосфера спокойного художества и благородного артистизма, необыкновенная обжитость всего, что на площадке, и экономная, органическая выразительность во всем — в пейзаже, в декорации, в мизансцене снимающегося кадра.

Это начинается с той серо-суконной и тускло-бурой массовки, где любая фигура и подлинна и пластически завершена. Эксцентричная, чудна́я в светло-стеклянном Доме культуры, массовка, столь непохожая на привычную «историческую» или театрально «шекспировскую», попадает в свою собственную среду, на свой ландшафт, когда автобусы, миновав мост через Нарву и тяжело поднявшись по размытой дороге, въезжают под своды крепостных ворот. У древних стен из выветрившегося, стесанного веками плитняка, на жухлой осенней траве каждая группа — готовая ли к съемке или просто отдыхающая — уже выразительна. Приглушенные тона — от антрацитовых солдатских плащей до рыже-коричневой кожи, овчины офицерских доспехов — в сочетании с серо-желтым камнем и хмурым северным небом заставляют пожалеть, что картина снимается не в цвете (впрочем, сожаление исчезает, когда увидишь хотя бы несколько метров отснятого материала,— пусть этот суровый «Король Лир» будет черно-белым, он и должен быть таким).

Возведенный в XV веке Ивангород высился часовым на северо-западной границе Русского государства, грозя надменному соседу напротив — рыцарскому Нарвскому замку. Крепость обстраивалась, обрастала башнями и валами, превращаясь в мощный архитектурный ансамбль. В Отечественную войну, когда Нарва была почти полностью разрушена, жестоко пострадал и Ивангород. Ведется реконструкция, которая, надо думать, быстро двинется вперед, когда в старинных стенах будет отыграна трагедия «Короля Лира».

«Крепость — вот наш эскиз»,— говорит Г. М. Козинцев. Сама натура, сама эта счастливо найденная естественная декорация многое определила в решении важных сцен, внесла свои дополнения в режиссерский сценарий. Например, в начале фильма, как оно задумано, со всех сторон британской земли к замку Лира стекается нищий люд, крестьяне, странники, бродяги. Они идут к королю, к богу, в надежде, что бог их осчастливит. И по представлениям самого Лира, раздел государства между тремя дочерьми станет высшей точкой его величия и славы, всенародной к нему любви. Потому в кульминационный момент торжественной, исторической церемонии раздела король должен появиться на балконе замка перед исступленной, восторженной, верноподанной толпой. В Ивангородской крепости явление короля народу снимается на вершине башни, снизу, с берега, снимается краном-стрелой, взлетающей с камерой ввысь (тут-то и вступает телеуправление — установка расположена в вагончике на берегу). Словно бы действительно в небе, над иллюминированной крепостной стеной, по самой кромке каменной громадины идет к своему народу король-бог. Деревянная лестница-декорация пристроена к подлинной стене. По этой лестнице старый Лир поднимается всесильным королем и сходит по ней, еще сам того не ведая, простым смертным, подобно тем, что плачут и молятся ему внизу, сходит, чтобы вскоре пойти в путь таким же, как они, странником и оборванцем. Так кончается легенда о короле Лире, начинается трагедия. На лестнице, обуг-



У кинокамеры И. Грицюс и Г. Козинцев

лившейся и тлеющей во вселенском пожарище финала, Лир будет сидеть, притулившись, с мертвой Корделией на руках, с дочерью, повешенной в окне-проломе тоже подлинной Набатной башни.

Но пространство кинематографического «Короля Лира» не только диктуется «эскизом» — пейзажем и архитектурой крепости. Оно и формируется, порой очень смело, можно сказать, остроумно. Близ Нарвы есть еще две съемочные площадки. Их предложила шекспировской трагедии, как это ни забавно, современная индустрия: золоотвалы Прибалтийской ГРЭС — «самой мощной тепловой электростанции в мире, работающей на сланцевом топливе», как сообщает путеводитель по Нарве. Зола и шлак, скапливаясь, образуют плоские плато. Верхний слой высыхает, превращается в чешуйчатую кору, напоминая то ли застывшее бурое море в ряби, то ли мертвую библейскую пустыню. Здесь, на золоотвале, выстроены ворота, которые затворятся за Лиром, изгнанным в ночь и в бурю. По этому перегоревшему сланцу, подобному «кремнистой почве пророков», безумный Лир бредет к шалашу, где ночуют самые убогие и несчастные из нищих. Сейчас в кино увлекаются подлинностью, стараются снимать Манхеттен в Манхеттене, Нил у Нила, и парижское кафе, конечно, не в павильоне, а на разнастоящем Монмартре. Но любители «документализма» и дальних командировок, наверное, позавидовали бы, попав в Нарву, этой натуре — Британии на 101-м километре от Ленинграда и шекспировской вселенной, открытой на зольнике, близ шести дымящихся труб гиганта Прибалтийской энергетики.

Эта «география» «Короля Лира» лишь на поверхностный взгляд может показаться делом внутрикинематографическим, технологией, как и та огромная взыска-

тельность, с которой обдумывается, ищется, выполняется здесь решительно все. Каждый костюм массовки был собственноручно выверен, примерялся его обладателю художником С. Вирсаладзе (блистательный Вирсаладзе, столь щедрый и живописный в своих балетах, в «Короле Лире» лаконичен едва ли не до аскетизма!). Тот же Вирсаладзе одну за другой отвергал сшитые для лошадей попоны, добиваясь необходимых ему оттенков. И разве один Вирсаладзе! Здесь Грицюс со стоическим упорством дожидается того самого состояния неба, которое задумано в кадре, и, ненавидящим взглядом встречая показавшееся из-за тучи солнце, грозит светилу кулаком. Окружающие — и члены группы и участвующие в съемках жители Нарвы и Кингисеппа, среди которых тоже немало горячих, заинтересованных энтузиастов картины,— безропотно, уважительно терпят и молчат. А ведь какой-нибудь герб на попоне или облако, каменный настенный рельеф или копье-каннелюр в руке солдата мелькнут на экране, никакого самостоятельного значения не имея. Но с этих, казалось бы, мелочей, деталей второго плана в кинематографе и начинается качество. Они же, будто бы мелочи, детали, ведут к самым важным, принципиальным режиссерским мыслям, хотя ведут совсем иным путем, нежели тот, который можно предположить поначалу, увидев, как отрабатываются и проверяются каждая мелочь и каждая деталь.

— Вас не смущает то, что Шекспир снимается в древнерусской крепости?— спрашиваю у Г. М. Козинцева.

— Никак. В крепости нам важен не «стиль», а образ. Поиски стиля, стилизация нам совсем неинтересны. Стиль у нас весь сбит, и ищем мы не единство какого-либо исторического стиля, а единство жизни.

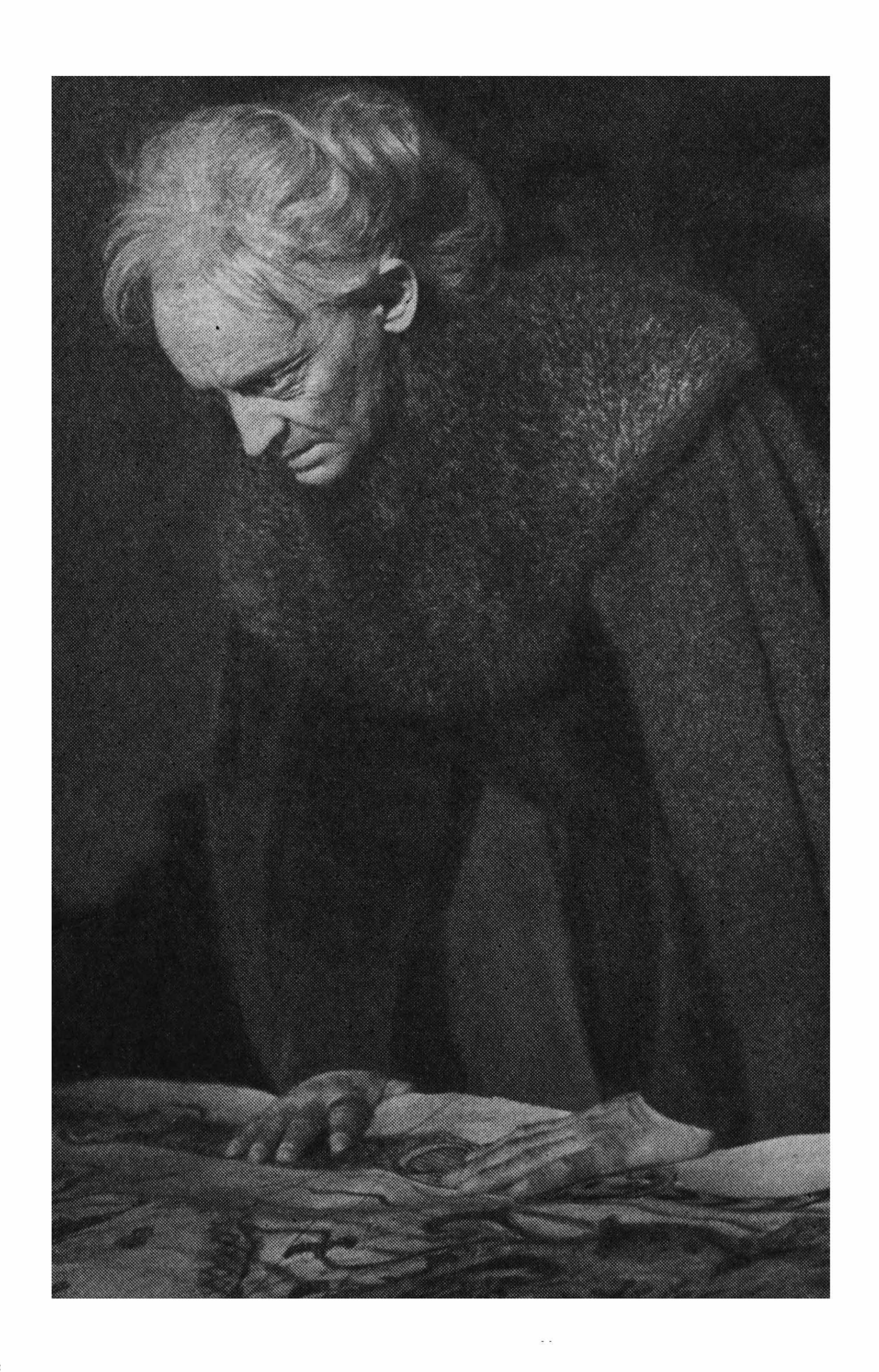
И вообще о каком «едином стиле» может идти речь в «Короле Лире»? Элементарная человеческая история, наивная притча: «жил-был король и у него было три дочери»... и рядом сложнейшее, современное психологическое искусство, средствами которого раскрыт внутренний мир Эдгара. Философские монологи Лира, грандиозная сила мысли, вся горькая мудрость Европы, и тут же, рядом, в истории Эдмонда — авантюрный роман с подкинутыми письмами, обманами, как бы нарочно подстроенным стечением обстоятельств. Но ведь даже и этот роман заключает множество аспектов, полон глубокого содержания. И притча, и авантюрный роман, и философское исследование объединяются в «Короле Лире» единством жизни. Потому-то наша задача не подгонять трагедию под «единый стиль», а сделать все это как бы реально существующим и неоспоримым в своей подлинности.

— Но ведь, наверное, условием неоспоримости изображения и служат историческая точность, чувство целостного стиля?

— Нет-нет, только не реконструкторская, не музейная точность и не нивелированный единый стиль. Историзм, как мы привыкли его понимать, в «Короле Лире» отсутствует. Даже приметы времени здесь трудно было бы объединить. Времена и уклады сдвинуты. Пласты культуры наложены один на другой. «Датировать» действие просто невозможно. Это и легендарный восьмой век до нашей эры, и елизаветинская Англия, и начало средневековья, и шекспировское время, и заря христианства, и древние библейские мотивы, и Эдмонд, воплотивший в себе Ренессанс с его макиавелизмом, поэзией сильной личности, добивающейся власти любыми средствами. И тут же в напевах безумного бедного Тома снова начинается нечто совсем иное, деревенское. В этих условиях хронологическая точность или «местный колорит» менее всего существенны. Мы отказались от единых «выдержанных» исторических примет. В декорациях лишь намеком обозначена Англия, видите — в этих линиях крыш, в переплетах на торцах домов. Важнее подлинность материала — камень,

---

Король Лир — Ю. Ярвет



дерево. Важнее — шекспировское пространство, роль которого в «Короле Лире» огромна. Люди захвачены движением, все в пути, мир в пути. Постоянные изменения состояний. Поэтому в фильме есть своеобразный марш или, если хотите, «роман-путешествие». Сначала это путь людей, странников к королевскому замку. Далее это путь короля Лира, отказавшегося от трона, с его ста рыцарями свиты, ибо без двора Лир жить не может. Это движется мир придворных. Но вот пропадает свита, отобранная у Лира дочерьми. Король, оказавшийся нищим, идет среди бездомных горемык, среди лохмотьев, бродяг, сам в лохмотьях и сам бродяга. Горе катится дальше. К нему присоединяются Эдгар, старый Глостер, Корделия. Потом Лир попадает в войну. Люди бегут от пожара и бедствий. С ними бежит король, такой же, как они, погорелец. Это никак не история одного человека, все происходит на людях. «Трагедия на людях». И постоянное движение, смена пространства. Вспомнив слова Гоголя, можно сказать, что в этой пьесе «бездна пространства». И пространства мысли и реального пространства, шекспировского пространства. Сама земля у Шекспира — метафора. Не просто поле близ имения Глостера, но мертвая земля, земля, ставшая жестокой, как сердца людей, как сердца дочерей Лира. Такая же метафора в трагедии — огонь. Все начинается с домашнего очага: отец и три дочери... И, наконец, пожар, превращающий в пепелище и пустыню все, из-за чего ссорились и дрались люди.

— Наверное, сцена бури особенно важна при такой концепции пространства для этого движения в картине?

— Сцена бури — камень, о который трудно не споткнуться. То, что кажется созданным будто бы специально для кино, на самом деле непереносимо в кино. Буря, переведенная в реальность, легко становится кинобурей, плохой погодой, снятой на экране. А у Шекспира нет ничего однозначного. Так и в буре — целый «лабиринт сцеплений», о котором писал Толстой. Здесь и действительно плохая погода, очень точно и реалистически Шекспиром описанная (возьмите текст сцены). Это и буря в душе Лира. И обращение к стихиям. И начало помешательства Лира. И начало его мудрости. Перенос этой шекспировской бури на экран столь же труден, сколь трудно было бы, скажем, передать в кино наводнение из «Медного всадника», которое тоже не есть лишь Нева, вышедшая из берегов. В буре особенно важна шекспировская метафора. Мы ищем метафорическое, а не натуралистическое выражение этой сцены.

— А как можно было бы сформулировать главную тему вашего фильма?

— С темой, как мы это обычно понимаем, в «Короле Лире» обстоит так же непросто, как и с «единым стилем». Человек и история — вот тема трагедии. А далее можно было бы перечислять до утра разные темы: человек и власть, общество и человек, старость и молодость, судьба рода и одна человеческая судьба, судьба группы людей, но и судьба человеческой мысли... Я боюсь связного определения ведущей идеи, не решился бы дать его. В 1941 году, когда я ставил «Короля Лира» в театре, мне все казалось куда более ясным. А сейчас мне столь же ясно, что тогдашняя ясность иногда достигалась за счет упрощения. И это естественно: события того же, 41-го года открыли в трагедии много нового, а с тех пор прошло уже четверть века.

Для меня значительно важнее, чем формулировать какую-то одну, главную тему трагедии, сделать фильм так, чтобы при переводе «Короля Лира» на язык экрана не пропала сложность шекспировских мыслей. Хотя не все они должны быть высказаны. Проблема не в том, чтобы говорить шекспировский текст в прекрасных декорациях или на натуре, а в

Вверху: Гонерилья — Э. Радзинь, Регана — Г. Волчек, Корделия — В. Шендрикова. Внизу: герцог Олбэнский — Донатас Банионис



том, чтобы сделать то, о чем говорится у Шекспира, зримым, перевоплотить поэзию в реальность жизни на экране.

...Интервью с Г. М. Козинцевым приходится брать урывками, пока ставят свет или пережидают солнце, ненужное для сцены. Обстановка для бесед в Ивангороде, мягко выражаясь, неблагоприятная. К тому же интервьюеров, репортеров, корреспондентов и прочих любознательных командировочных здесь не жалуют. Посторонних на площадке нет, нет досужих зевак: экспедиция в Нарве пятый месяц, все к ней давно привыкли, и уже стали неотъемлемой частью городского пейзажа и латники на улицах, и его величество король, которого мчит через реку автобус-рафик, и шекспировское действие, развертывающееся с раннего утра в крепостных стенах.

Сегодня первым снимается кадр из поединка между братьями Глостерами, Эдгаром и Эдмондом, № 601, как обозначено мелом на черной доске-хлопушке. Участники: Р. Адомайтис — Эдмонд, Л. Мерзин — Эдгар, Д. Банионис — герцог Олбэнский, массовка.

В истории семьи Глостеров отзывается судьба Лира и его дочерей. Участь старого придворного повторяет, лишая ее исключительности, трагедию героя. Графу Глостеру тоже суждено обмануться в детях: отца предает тот, в кого он верил, и спасает тот, кого он проклинал. Благодаря параллельному сюжету Глостеров жизненная картина раздвигается, становится полифонической. И естественно, что для фильма этот второй сюжет также чрезвычайно существен.

Сталкиваются братья, один из которых — незаконный сын, честолюбец, уязвленный завистник, достиг ценою подлости, лжи и преступлений всего, о чем мечтал, а другой познал глубины горя, скорби и бед человеческих. Уже бьет час, близки кровавые развязки, действие обвалом катится к концу. Драматическая ситуация сцены такова: Эдмонд, обвиненный в государственной измене, вынужден бросить перчатку и вызвать на бой любого, кто захочет силой оружия подтвердить обвинение. По третьему зову трубы выходит с закрытым лицом незнакомец. Это Эдгар сменил лохмотья бедного Тома на кольчугу воина.

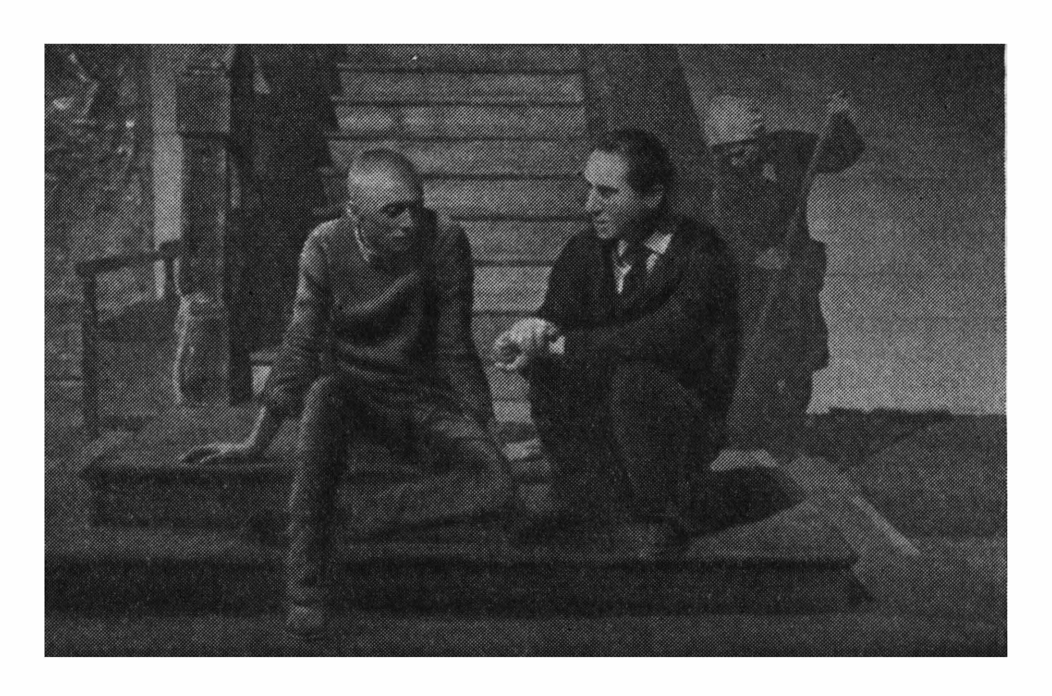
С точки зрения сюжетной и психологической, кадр скорее «проходной», ибо линия Эдмонда им еще не завершается, а поединку предшествует некий внутренний слом. Согласно замыслу, как рассказал потом Адомайтис, слом этот завершается в душе Эдмонда, когда он видит Лира и Корделию, взятых под стражу по его, Эдмонда, приказу: «Он, главнокомандующий, на гребне своей славы и власти видит плененных, связанных людей, своих поверженных врагов не подавленными, не жалкими, а спокойными и даже радостными, счастливыми. Лир и Корделия идут в тюрьму как свободные люди. Это — начало поражения, нравственного краха Эдмонда. И потом, умирая, в истерии и агонии, он кричит, что перед смертью хочет сделать добро, но никто его не слышит. Эмоционально это будет самый важный кадр».

Таким образом, кадр, который снимается сейчас, расположен между двумя «пиками» (слово Адомайтиса) роли. Но в нем, как и в каждой клетке, микрокосме фильма, просматриваются тот самый «лабиринт сцеплений» и многозначность шекспировской мысли.

Сцену ведет Адомайтис. Герцог Олбэнский, обвинивший младшего брата Глостера в измене, сейчас лишь молчаливый свидетель поединка. Эдгар — неизвестный посланец «исполненья сроков» возмездия. И еще свидетели: войско, лагерь британской армии — весь в клубах дыма, огне, пепле и гари. Продолжается, спешит к финалу «трагедия на людях».

— Поединок — не турнир, а казнь. Это не фехтовальный зал, а лобное место среди солдатни,— напоминает участникам сцены Козинцев.

Ассистенты готовят массовку — офицеры отодвигают толпу пиками, образуя каре.



О. Даль — шут и Г. Козинцев

Волнами она будет то приближаться к дерущимся, то откатываться назад. Козинцев репетирует с актерами, в последний раз выверяя то, что, видимо, не раз обсуждалось и продумывалось. Репетируют «на полной выкладке», как говорится в актерском быту, варьируя кусок действия, необычайно трудный и психологически и попросту физически.

В схватке Эдмонд получает смертельный удар, падает, корчась от боли, силится подняться, опираясь на щит и сгибая его, кричит: «Моя пора пришла, но кто же ты?» Победитель откидывает с лица кольчугу, и раненый видит Эдгара. Короткая пауза узнавания. На миг приникнув к груди брата, Эдмонд как-то головой неловко сползает вниз и снова падает. Все это — бой, последнее напряжение сил, встречу, внезапный порыв братской любви, и прощание, и отчаяние, и борьбу за жизнь— актеру надо сыграть в несколько минут огромной, спресованной динамики. И Адомайтис повторяет сцену в пяти дублях (два последних Грицюс снимает более крупно, с верхней точки), каждый раз с предельным накалом, поистине самозабвенно, не замечая ни мерзлой грязи, ни луж под ногами и едва успевая в перерывах глотнуть воды. Все это непохоже на обычный «рабочий момент» съемок. Наверное, после подобных съемочных дней артистов следовало бы отправлять в санаторий. Но Адомайтис сказал, что чувствует себя прекрасно, удовлетворен, и именно минуты такого труда приносят актеру удовольствие, вообще-то редкое в кино, где, снимаясь, приходится все время чего-то ждать, а ожидание угнетает.

Вести сцену на таком уровне Регимантасу Адомайтису из Вильнюсского театра драмы и эстонскому актеру Лео Мерзину позволяют и их счастливые артистические данные и высокая профессиональная культура. Оба замечательно красивы красотой мужественной и индивидуаль-

ной, отлично владеют мечами (здесь никаких дублеров!), и уже чисто зрительно их дуэт производит сильное впечатление. Но за этой свободой в кадре, за безупречной тренированной пластикой сразу видится и большее: владение образом, глубокая его освоенность. Не шекспировская сцена «вообще», не «поединок в эпоху Возрождения», но экстракт характеров, люди с их реальными судьбами.

Конец Эдмонда вызывает чувства сложные, среди которых есть место и горечи, и сопереживанию, и уважению. Разговор с Адомайтисом (во время смены, когда он не занят) подтверждает, что актер и хотел добиться сходного эффекта. «Играть Эдмонда по формуле «черного и белого» (как это часто бывает в театре) — неинтересно. Эдмонд не «плохой», он — сложный. Играя, я его внутренне «оправдываю». Но, мне кажется, можно и в каком-то смысле понять его и со стороны. В самом деле: Эдмонд — сильная личность, а сильные люди иногда бывают и эгоистичны и безжалостны к окружающим. Эдмонд — сильная личность и человек своей идеи одновременно. Он — своеобразный мститель. Он видит немощь окружающего его общества, вполне справедливо считает себя и умнее и талантливее многих, кто обладает всем. И этим бессильным, ничтожным обществом Эдмонд обижен, подавлен, осужден с самого рождения, без всякой личной вины, просто как незаконный сын! Разве у него нет оснований чувствовать себя ущемленным? Разве не законно его желание поднять мятеж? Эдмонд — своего рода борец за справедливость, за правду, как он ее понимает. В борьбе он необычайно последователен. И даже умирая, не хочет признать себя побежденным. Он настолько уверен в своей правоте, что и перед смертью не слаб, не труслив. Его уничтожили, но он не сдался.

— Но не кажется ли вам, что, рассуждая таким образом, «изнутри», можно оправдать любое злодеяние?

— Я этого не думаю. Хотя в жизни именно так: даже вор себя оправдывает. Все дело, вероятно, в том, к какой именно цели направлены усилия личности. Хотя и средства тоже, конечно, небезразличны.

Перед нами — одна из индивидуальных воль, завязывающих трагический конфликт. И «субъективная камера» актера, наверное, совершенно необходима для того, чтобы действие на экране приобрело ту жизненную неоспоримость, которую ищет постановщик. Но «крупный план» одной роли входит в общий план трагедии, где частное, индивидуальное устремление, пусть и самое искреннее, правомочное «изнутри», реализуется в поступках и их катастрофических следствиях, где и «цель» и «средства» Эдмонда, о которых говорит Адомайтис, занимают свое зловещее место в панораме века, становятся его выражением.

В статье о «Короле Лире» Козинцев дает Эдмонду следующую характеристику: «Авантюрист, промышляющий на стыке эпох... он не пропустит добычи, а добычей он считает все, чем владеют безвольные глупцы, связанные старинными предрассудками. Пришло их время — людей без роду и племени, сильных тем, что ничто не сдерживает. Шекспир видел не только зло старого порядка, но и звериную сущность нового. Он знал: на медали, вычеканенной Возрождением, две стороны: на одной — лица Гамлета и Ромео, на другой — Яго и Эдмонда»*. Карьера Глостера-младшего начинается всего лишь с маленькой семейной интриги и почти невинного навета на брата — наследника графства. Но властолюбие Эдмонда, столь же жгучее, сколь его чувство собственной общественной неполноценности, приводит в движение чужую злобу, чужие властолюбия, политические аферы, темные женские страсти. А дальше — вооруженные армии, потоки людей, изгнанных из домов войной, бредущих по своей обездоленной, кровавой земле.

---

* Григорий Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. М., «Искусство», 1966, стр. 118.

Может показаться странным, что на такую роль Козинцев пригласил Адомайтиса — актера с «положительным» обаянием, заражающим темпераментом (столь открытым в первом его кинематографическом портрете — Донатасе из картины «Никто не хотел умирать») и вместе с тем — строгим психологизмом (как в картине «Чувства»). И Адомайтис исследует шекспировского Эдмонда — этого младшего двойника Ричарда III — средствами современного психологического искусства. Но именно в таком соединении, судя по всему, и должна родиться истинная сложность образа.

Конечно, это относится не только к роли Эдмонда. Актерский состав картины — поистине артистический ансамбль. «Работать с ними — интересно и легко,— говорит Г. М. Козинцев.— И дело не только в том, что все они талантливы. Подобрались люди каких-то редких нравственных качеств. Никакого премьерства, никакого самомнения — об этом здесь и речь невозможна. Но еще — благородство, деликатность, доброжелательность друг к другу, широта взглядов, общая ответственность. Единомышленники. Как это ни странно прозвучит, как ни изменились и кино и время, я сейчас вспоминаю нашу юношескую мастерскую — «Фэкс». С тех давних пор, с первых картин мне, пожалуй, не доводилось оказаться в таком, как здесь, целостном коллективе, хотя часто приходилось работать с очень хорошими артистами. С ними всеми, исключая Эльзу Радзинь, которая играла королеву в «Гамлете», я встретился впервые и постоянно испытываю к ним признательность, считаю, что мне уже повезло. Невольно на ум приходит тема: «Личность актера и человеческая личность». Всегда ли они совпадают? И какова связь между этими понятиями? Можно было бы написать целый трактат».

...На площадку приходит Юрий Евгеньевич Ярвет, исполнитель заглавной роли. Снимается кадр — Лир и мертвая Корделия.

Герой трагедии производит и, наверное, будет производить на экране впечатление неожиданное. Например, одна интеллигентная женщина, врач из Ленинграда, увидев фотографию Ярвета в роли, вскрикнула: «Как?! Король Лир без бороды? Этого не может быть!» Дело, однако, не в бороде как таковой, Лир на сцене бывал и безбородым. Дело в круге стереотипных представлений, которые издавна вызывает в нас само имя — король Лир. Представления эти стягиваются к двум полюсам, к двум равно знакомым ликам: бородатого феодального владыки-самодура и дряхлого старца, что бредет по степи, и злой ветер играет косматой его бородой. Мы даже не сознаем, насколько стойки в нас подобные ассоциации. Их и разрушает одним своим появлением Лир — Ярвет.

В рубище изгнанника и безумца он все же царственный нищий, и отрепья его сохраняют контур королевской мантии. Растрепанные седые волосы все же видятся короной над высоким, даже непропорционально высоким лбом. Кажется он худым, если не тщедушным, хотя в жизни у актера вполне спортивная и крепкая корпуленция. Лицо прорезано глубокими морщинами — горького опыта, печального знания, но не просто восьмидесятилетнего возраста. Это — «молодой старик» (а самому Ярвету во время съемок исполнилось 50, и юбиляру был подарен меч Лира с подписями всей группы). Он чуть похож на знаменитого гудоновского Вольтера, но глаза — не фернейского насмешника. Глаза у него огромные, совсем светлые, иногда почти детские. Внешность незаурядная, четко запоминающаяся, и те, кто видел Ярвета, например, в маленьком эпизоде в фильме «Мертвый сезон», наверняка не могли оторвать взгляда от пожилого человека, неподвижно сидевшего в кафе среди многочисленной публики. Лицо его притягивало редкой значительностью, умом, духовностью.

Ярвет — эстонский театральный актер. По-русски он говорит с сильным акцентом, на съемках ему помогает переводчик. Но

когда Ярвету предложили произносить (для будущего дубляжа) эстонский подстрочник с русского перевода Б. Л. Пастернака, принятого в фильме, актер отказался. Мертвому подстрочнику, пусть и на родном языке, он предпочел трудный для него поэтический русский текст. Манера речи, игры Ярвета так же неожиданны и непривычны, как и его облик в «Лире». Это никак не чтение стиха, но речь поэтическая, со своими закономерными внутренними ритмами. Монолог Лира с мертвой дочерью на руках казался заговором или древним причитанием. Голова была низко склонена над умершей, и только минутами глаза обращались куда-то вверх, к небу, словно ища разгадки зла жизни. Это была скорбная группа, пьета, как называли свои просветленные образы плача над мертвым скульпторы Возрождения.

Мы, конечно, стали расспрашивать Козинцева о Ярвете в других сценах и о роли, как она толкуется в целом.

— Ярвет — актер, на мой взгляд, превосходный. Играется роль сдержанно, как «тихая роль», — впрочем, кто в наши дни играет не сдержанно? Но за этим бесконечное разнообразие: Лир — и тиран и одержимый гордыней, но он способен иронией разрушить свои прежние представления о жизни. Ему свойственны и горечь и стремление к ясности в самые трудные времена. Для нас в облике Лира нет ничего общего с Прометеем, ничего ни внешне величественного, ни внешне героического. Этот старый человек пережил то же, что переживают и все люди. Главный парадокс именно в том, что он такой, как все, а возомнил себя необыкновенным. Вообразил, что «каждый дюйм его — король», а оказался, как все, в толпе, неотличимым от нее. И именно тогда, поняв это, стал великим.

Но нельзя в начале трагедии противопоставлять Лира обществу, которое он создал, сразу же исключать его из его собственной среды. Дикий старик сам построил эту систему, неотделим от нее, и она же его раздавила. Главное, чтобы всю эту сложность не свести к общему знаменателю, не сделать все наглядным. Потому что свобода, предоставляемая Шекспиром художнику, безгранична, и возможны самые разные способы выражения, нет «правильных» или «неправильных» трактовок, есть лишь близкие или от нашего времени далекие.

Недавно я получил письмо от Питера Брука, который, как вы, наверное, знаете, тоже работает над «Королем Лиром» с Полом Скофилдом. Он снял свою картину на севере Дании, на фоне замерзшего Северного моря. Пейзаж, малочисленность массовки — жителей тех суровых мест — должны, по его словам, создать впечатление некоей первобытности страны Лира как маленького деревенского королевства. Замысел Брука представляется мне очень интересным, как и все, что делает этот талантливый режиссер, один из моих самых любимых современных художников. Но меня занимает иное: лживая маска цивилизации, общество благоустроенное, люди в прекрасных одеждах, а под всем этим дикость.

— Видимо, такой общий замысел, такой главный герой, как Ярвет, требуют и какой-то особой кинематографической формы?

— В постановке меня мало интересует «кинематограф». Кинематографическая форма лишь способ сделать шекспировские судьбы и характеры неопровержимо существующими, а не условными. Трудность же в том, чтобы шекспировская поэтическая ткань перенеслась со страниц книги на экран, минуя сцену. Ничто из сценического выражения Шекспира не должно перейти в фильм, как бы ни были хороши спектакли и как бы я ни восхищался ими как зритель.

Еще менее того хочется «роскоши постановки». Отказаться от нее помогает крепость, и мой старый друг Евгений Евгеньевич Еней (с ним работает и В. Улитко), и прекрасный художник Вирсаладзе. И, конечно, сами актеры. Шостакович написал песни Эдгара и прислал нам ноты с таким сопровождением: «Ритм выверен

по метроному, но можно исполнять быстрее или медленнее, обязательно сохраняя скорбь, являющуюся основой этих песен». Это самые элементарные деревенские мотивы, скорее плач, чем пение. Чрезвычайно своеобразны и песни шута. Лео Мерзин и Олег Даль оба очень хорошо поют.

Что же получится из этого всего — сказать пока нельзя да и не мне говорить. Гигантский адский труд. Впереди бездна дела: окончание экспедиции в Нарве (мы будем здесь, пока не выгонит зима), досъемки натуры в Грузии, скорее всего ранней весной, монтаж, озвучание, музыка... Могу повторить лишь одно: работаем мы как единомышленники.

Так думает не только режиссер. Каждый, с кем удалось встретиться в Нарве и обменяться хотя бы несколькими словами, говорил и о трудности и о большой радости работы в этом коллективе, в этой атмосфере. Говорили решительно все — от ассистентов по гриму и монтажу до знаменитого Донатаса Баниониса, который при нас отснялся в последнем кадре роли герцога Олбэнского и поспешил в Бабельсберг, где его ждет новый герой — Франциско Гойя, которым актер уже поглощен без остатка. «Роль Олбэни,— сказал Банионис,— сама по себе не представляет особого интереса. Это маленькая роль, лишенная развития и перипетий. Но я отказался от других возможностей ради нее, чтобы сняться в такой картине, с такими партнерами, у Козинцева. Играя Шекспира у такого режиссера, как Козинцев, читаешь Шекспира **заново.** И я совсем не жалею о несыгранных из-за Олбэни больших ролях. Мне «Король Лир» принес больше пользы, и я счастлив».

Школа искусства. Может ли существовать таковая в условиях кинематографического производства, да еще при сложнейших съемках на натуре, с их внушительной техникой, сотнями людей, машинами, вагонами, передвижными цехами, вечной зависимостью от погоды и еще множеством всяких вне искусства лежащих обстоятельств?

К единодушному мнению участников позволю себе присоединить свой голос постороннего свидетеля. Я счастлива, что в кино действительно может существовать вдохновенное коллективное творчество, образ которого всегда связан для нас с прекрасной легендой о юности Московского Художественного театра. В этом убедило меня высокое кинематографическое художество — съемки «Короля Лира» в Ивангородской крепости, на пронизывающем осеннем ветру.

Нарва — Москва

Н. ЗОРКАЯ

Встреча единомышленников

НА КУРОРТЕ ЗОЛОТЫЕ ПЕСКИ ПОД ВАРНОЙ состоялось очередное совещание руководителей кинематографий и творческих союзов кинематографистов европейских социалистических стран. В нем приняли участие делегации Народной Республики Болгарии, Венгерской Народной Республики, Германской Демократической Республики, Польской Народной Республики, Социалистической Республики Румынии, Союза Советских Социалистических Республик и Чехословацкой Социалистической Республики. Совещание прошло в атмосфере откровенности, полного взаимопонимания и братской солидарности. Возникавшие в ходе совещания вопросы решались в деловом, товарищеском духе. Советская делегация предложила совещанию доклад о проведении мероприятий, связанных со столетием со дня рождения В. И. Ленина. В его обсуждении приняли участие руководители всех делегаций. Здесь обсуждался также вопрос о научно-техническом сотрудничестве кинематографа социалистических стран, проблемы, связанные со взаимным прокатом фильмов, с участием в международных кинофестивалях, кооперированием в области производства фильмов. Участники совещания выразили готовность и впредь развивать связи кинематографий социалистических стран. Они подтвердили целесообразность двусторонних договоров о взаимном сотрудничестве и многосторонних совещаний руководителей кинематографий и творческих союзов. На последнем заседании было принято «Заключительное коммюнике», за которое единодушно проголосовали все делегации. В коммюнике, в частности, говорится:

«Руководители делегаций информировали совещание о мероприятиях, которые проведет каждая кинематография в связи с торжественным празднованием столетия со дня рождения В. И. Ленина. Участники совещания выразили готовность обменяться фильмами и другими материалами, посвященными жизни и делу Ленина и воплощению его идей».

Памяти А. П. Довженко

В СВЯЗИ С 75-ЛЕТИЕМ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ДОВЖЕНКО в Центральном Доме кино состоялся торжественный вечер, посвященный выдающемуся мастеру советского кинематографа, чье наследие вошло в золотой фонд мирового киноискусства. Режиссеры С. Герасимов, Г. Рошаль, А. Михалков - Кончаловский, писатель Н. Тихонов, председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романов, председатель Госкомитета Совета Министров УССР по кинематографии С. Иванов, сестра А. П. Довженко Полина Петровна, украинский кинокритик В. Кудин говорили о Довженко как о великом оптимисте и борце, как о человеке, который любил свою землю и умел быть хозяином на ней. О значении творчества Довженко говорили зарубежные гости. Были зачитаны приветственные телеграммы министра культуры СССР Е. Фурцевой, а также совместного торжественного заседания украинских писателей и кинематографистов, состоявшегося накануне в Киеве. Стихи, прочитанные украинским поэтом Миколой Нагнибедой, великолепное пение Ивана Козловского, воспоминания и размышления о фильмах, прозвучавшие на этом вечере, были выражением той огромной любви и благодарности, которую питают к Довженко почитатели его таланта.

В Киеве на студии художественных фильмов имени А. П. Довженко состоялась научная сессия, посвященная его творчеству. О роли и значении А. Довженко в мировом киноискусстве говорили украинские киноведы В. Цвиркунов и В. Кудин, московские киноведы И. Вайсфельд и М. Власов, режиссер из Германской Демократической Республики Рихард Грошопп, польский кинокритик Януш Газда, югославы — кинокритик Никола Стоянович и режиссеры Игор Претнер, Матьяш Клопчич, чехословацкий киновед Зденек Стабло, английский кинокритик Дэвид Робинсон, вице-президент Национальной синематеки Канады Робер Доделен, французский критик и киновед, автор книги о жизни и творчестве А. Довженко Бартелеми Аменгуаль. Сессия продолжалась два дня.

Торжественный вечер состоялся также в Харькове в кинотеатре имени А. П. Довженко.

За рубежом

М. Черненко

Даниэль Ольбрыхский

Ольбрыхского ждали.

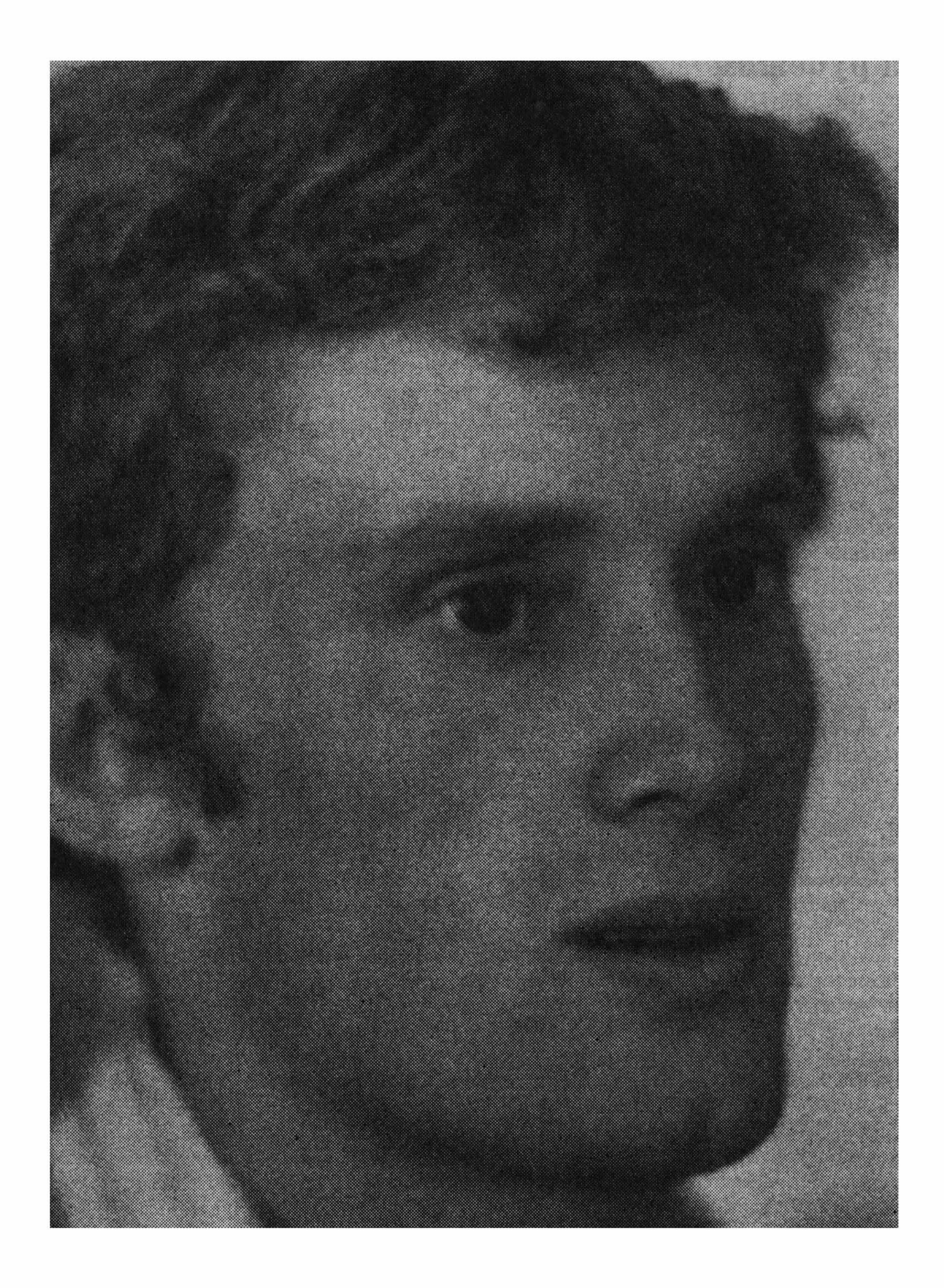
Незаметно угасала так называемая «польская школа». Военная тема на время была исчерпана, современная не найдена, и все — зритель, критика, режиссура — понимали, что спасение в новом герое.

И поэтому Ольбрыхского ждали, еще не зная, каким он будет, этот неведомый никому актер, ждали, заранее выстраивая весь комплекс его будущих черт (главным образом, от противного: если герой «польской школы» был надорван психологически, то герой новый будет целен и монолитен, если герой старый метался в поисках, то герой новый метаться не будет, он придет, уже зная, что к чему и т. д.).

И, появившись, Ольбрыхский оправдал надежды мгновенно. Правда, оказалось, что он не совсем тот, что был с таким тщанием промоделирован заранее, но поначалу на это никто не обратил внимания: первая роль девятнадцатилетнего непрофессионала вызвала всеобщий восторг, зритель и критика требовали повторения, режиссеры предлагали одну роль за другой...

Но это было потом. А вначале был спорт. Была улица, окраины Варшавы, бесконечная и безжалостная игра во взрослых, мальчишеские драки и мальчишеская иерархия сил — тот справился с двумя, а этот победил троих... Это называлось на жаргоне, не только школьном,— «казак» — тот, кто бьет наиболее удачно, кто сильнее, и быстрее, и ловчее других, кого провожают почтительными взглядами и восхищенным шепотом. Этот детский максимализм требовал немедленной мужской славы, а ею могла быть только слава сильного, и, кто знает, не стал бы паренек просто хулиганом, если бы не спорт — хоккей, фехтование, дзюдо, велосипед, верховая езда, бокс — все равно что, лишь бы стать первым, лишь бы стать на пьедестале почета под звуки мазурки Домбровского, лишь бы лента через плечо да медаль под стеклом, в мамином серванте...

Ибо, кроме спорта, была еще мама — та, что потихоньку, чтобы не уронить ненароком мужское достоинство пятнадцатилетнего сына, подсовывала книги, учила играть на фортепьяно, водила в театр, а когда сын прочитал в газете, что варшавское телевидение объявляет прием в любительскую «студию молодых», именно мама сказала: «А почему бы тебе не попробовать, может, что и получится». Разумеется, это было мало похоже на спорт, но тоже напоминало игру, увлекательную, незнакомую и обещающую славу. Тем более что руководителя студии известного телевизионного режиссера Анджея Коница мало интересовало традиционное воспитание актера: ему нужны были именно такие любители, как Даниэль, подлинные, похожие во всем на своих бесчисленных сверстников, только что — самую малость—темпераментнее, агрессивнее, раскованнее, уверен-



нее в себе. И Кониц не ошибся в своих парнях и девчатах: пусть не все они стали актерами, но имена Магды Завадской и Даниэля Ольбрыхского говорят сами за себя.

Отсюда, из студии Коница, Даниэль попал впервые на киноэкран, в короткометражку Казимежа Мухи «Вечерние встречи», где неожиданно понадобился «всамделишный» варшавянин с улицы, белокурый, мускулистый. А дальше все пошло так, как должно было идти: спустя несколько месяцев Януш Насфетер предложил Ольбрыхскому главную роль в своем фильме «Раненый в лесу», псевдоконрадовской истории о преодолении страха, о спокойном мужестве, о самопожертвовании во имя мужской дружбы, во имя мужского долга.

Это импонировало начинающему актеру, это импонировало и зрителю: еще бы, в военном фильме появился наконец-то юноша с психологией родившегося в сорок пятом, свободный от комплексов военной поры, от того «психологического горба», который несли на своих плечах герои Збигнева Цыбульского — репрезентативного актера «польской школы».

Это сравнение: Цыбульский — Ольбрыхский напрашивалось сразу.

В самом деле, пусть многое их отличало (это особенно отчетливо в том единственном фильме, где они сыграли вместе — в «Йовите» Януша Моргенштерна), пусть нет ничего схожего во внешности, в импульсах, в жизненном самоощущении, наконец,— но что-то общее, с трудом определимое словесно, еще чувствовалось: торопливая скороговорка, нервная дрожь в минуты драматических решений, парадоксальная смесь несовместимых черт характера, что, казалось бы, исключает цельность личности. У Ольбрыхского, как и у Цыбульского, экзальтация пока мирно сосуществует с холодным расчетом, жертвенность с эгоцентризмом, маниакальная приверженность долгу с индивидуумом, озаренность с мгновенной резиньяцией. Одним словом, о герое Ольбрыхского можно было сначала тоже сказать словами одного польского критика, определившего всю многозначность характера персонажей Цыбульского коротко и исчерпывающе: «психологические качели».

И, быть может, именно здесь лежала едва ли не главная причина актерской драмы Цыбульского: пробивавшееся в нем сознание, что нельзя повторять — еще и еще раз — все ту же трагическую судьбу, все ту же трагическую «партитуру» героя, построенного на психологических и идейных «параметрах», определившихся еще в «Пепле и алмазе».

Герою Ольбрыхского предстояло взрослеть и мудреть в иных обстоятельствах, неизмеримо более благоприятных, чем какому бы то ни было другому его земляку на протяжении всей истории национального искусства. И потому, в отличие от героя Цыбульского, появившегося на экране преждевременно взрослым, усталым, издерганным, изначально детерминированным неустанной потребностью самоопределения в каждое мгновение и войной, лишившей его не только детства, но и юности, постоянный персонаж Ольбрыхского проходит нормальный, естественный путь развития. Естественно, что без генетической связи с «польской школой» он не мог бы появиться на свет. Естественно, что поначалу он не мог и развиваться иначе, как в тени Цыбульского.

Впрочем, об этом критика задумалась позже. Поначалу было достаточно того, что на национальном экране рядом с Цыбульским появился молодой актер, создавший психологический портрет своего поколения, быть может, не всегда «зеркально» повторявший героя из жизни, но уж, во всяком случае, всегда отвечавший несформулированным и затаенным требованиям развивавшегося самосознания нации.

Совершенно естественно, что эта внутренняя перекличка актеров обратила на Ольбрыхского внимание Вайды, работавшего над экранизацией «Пепла». И дело не только в буквальном почти сходстве фамилий героя романа Жеромского и актера (Ольбромский — Ольбрыхский), хотя для

склонного к символике Вайды и это могло послужить первым толчком. Дело было в другом: постаревший Цыбульский физически не мог играть эту роль, не смог бы сыграть ту юношескую нестабильность характера, которой отмечены все поиски, все метания, все муки и сомнения Рафала у Жеромского. Точнее говоря, Цыбульский, ставший синонимом поколения, умудренного и искалеченного войной, ставший синонимом той ветви польского кино, которую принято было позже называть «польской школой», уже просто не смог бы сыграть открытость психологических реакций, их заведомую, заданную определенность. Не обремененный всем этим, Ольбрыхский был идеальным исполнителем роли Рафала.

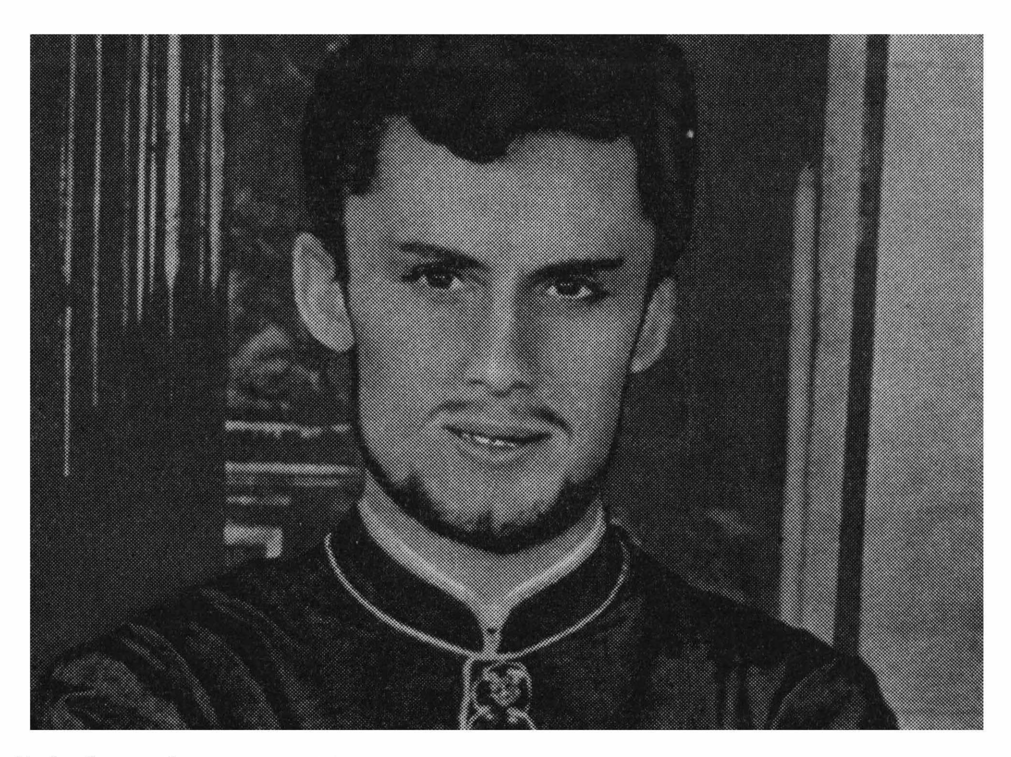
Но вроде бы оставаясь в пределах характера, написанного Жеромским, Вайда предлагает Ольбрыхскому другого Рафала, принципиально иного, более зрелого, более сдержанного, не столь циничного и восторженного. Вопреки Жеромскому, двадцатилетний Рафал оказывается неожиданно взрослым, даже мудрым, если можно отнести это слово к человеку, едва вступившему в жизнь, повторяющему путь своего народа и гибнущему попусту, во имя целей и идей, чуждых и ему самому и его не существующей на картах Европы родине.

Разыгравшаяся вокруг «Пепла» общенациональная дискуссия (в сущности, имевшая отношение не к самой картине, а к внутренней полемике Вайды с историографической концепцией Жеромского) привлекла к Ольбрыхскому всеобщее внимание. Начинающий актер сыграл в этой картине с присущей ему безграничной натуральностью, но поводом спора стало не его исполнение, а именно философская концепция роли Рафала, и Ольбрыхский становился едва ли не главным доводом в спорах: чего хочет в истории этот поляк, к чему стремится, во имя чего падает и поднимается вновь.

Наверное, никогда больше не добивался Ольбрыхский столь полной идентификации с героем: и потому, что впервые работал с крупным мастером, и потому, что впервые увидел, как делается настоящее кино. И потому, что он просто еще не умел ничего другого, кроме умения быть самим собой.

После «Пепла» Ольбрыхский уверенно становится первым молодым актером польского кино. Он и сам чувствует себя профессионалом, и в интервью шестьдесят пятого — шестьдесят шестого годов даже теоретизирует по поводу архаичности театрального образования, по поводу актерского «нутра», как единственного источника вдохновения... И снимается в фильмах, не зная отбоя от режиссеров: с удовольствием повторяет многое из того, что было сыграно у Насфетера, в меньшей, но куда более важной идеологически и политически роли поручика Олевича в фильме Моргенштерна «Потом наступит тишина». Он играет молодого варшавского повстанца, оказавшегося соратником своих идеологических, если не противников, то уж во всяком случае не единомышленников из коммунистического подполья,— аковца, старающегося найти свое место в действительности, которую он, правда, не очень еще понимает, но пытается принять целиком, откладывая на потом сомнения, предрассудки и психологические метания.

Впрочем, Ольбрыхский в этом фильме — не на первых ролях, он только один из голосов полифонически построенного хора, забывшего на мгновение об идеологических и политических распрях и несовместимостях, знающего, но старающегося не думать о том, что завтра, когда кончится война, главным станет именно это, а не столь необходимая сейчас окопная солидарность, взаимовыручка и чувство локтя. Наверно, Моргенштерн пригласил Ольбрыхского на роль Олевича потому, что ему был важен и нужен герой, еще не умеющий анализировать, умеющий только чувствовать, но чувствовать «на полную катушку». Ему был нужен герой обаятельный, не вызывающий никаких отрицательных эмоций. И Ольбрыхский изоб-



Д. Ольбрыхский — Азия Тугайбеевич в фильме «Пан Володыевский»

ражал на экране именно это: естественность, ловкость, силу, с восторгом ползал по-пластунски, дрался в рукопашной, прыгал через окопы, лазал по деревьям. Здесь, в отличие от «Пепла», он снова занимался только спортом, ему нравилось читать репортажи со съемок и рецензии, удивительно похожие на спортивные отчеты. В них не было разве что секунд, метров, килограммов, но должно же кино чем-то отличаться от спорта.

В глубине души он и оставался еще только спортсменом. В любой роли — и наполеоновского солдата, и шведского короля, и татарского военачальника, и шекспировского Банко, как его ни переодевай,— он доверяет лишь тому, что в состоянии сделать сам, независимым ни от кого напряжением собственных мышц; в глубине души он и силы свои мерит только и исключительно физически, недаром он так часто вспоминает об отсутствии критериев в оценке актерской игры — ему непременно нужно знать свое место в иерархии талантов, нужно знать, сколько единиц этого самого таланта надо затратить, чтобы добраться до вершины, чтобы обойти на финишной прямой соперников, если хватит сил, если система тренировок, если тренер выбраны верно, с минимальной потерей времени, темпа.

Он декларировал это — и с экрана и в интервью — бесчисленное количество раз.

Критика после выхода фильма увидела в нем идеального исполнителя именно таких героев: мускулистых парней в военных гимнастерках, молодых людей «эпохи витаминов», физически развитых, целеустремленных, не терзающихся проклятыми вопросами, и критика упрямо навязывала Ольбрыхскому этот динамический стерео-

тип. Она прощала ему даже роли бессмысленные или мнимозначительные — те, к примеру, что он сыграл в комедии Станислава Барейи «Брак по расчету» или в спортивной драме «Боксер». И, может быть, из Ольбрыхского получилось бы нечто вроде пресловутого «пистолетчика» из третьеразрядного вестерна, если бы, после того же «Боксера», не начало происходить в его привычных ролях что-то неожиданное и тревожащее.

Это началось в «Йовите» и, наверное, не без влияния работавшего рядом Цыбульского. Ольбрыхский сыграл здесь не то архитектора, не то спортсмена, вечного юношу из той же породы, что Делон, что Перкинс, что и Цыбульский в начале своей работы. На первый взгляд, он здесь исправно подчиняется тому штампу, который был придуман для него критикой и режиссурой: боксирует, вроде бы при деле и вроде бы постоянно без дела — но между ролью и личностью актера явственно просматривался некий психологический зазор, некая разность потенциалов, словно Ольбрыхский уже знает нечто большее и важное, чем его Марек Аренс, словно он и старше, и опытнее, и мужественнее навязанной ему маски.

Это заметили не сразу. Только много позже Кшиштоф Теодор Теплиц писал, вспоминая «Йовиту»: «...Когда он играет Аренса, нас не оставляет ощущение того, что все это вне его характера, что он вполне мог бы махнуть на это рукой и заняться чем-то своим, главным». Но в чем заключалось это главное — осталось неизвестным.

Между тем только теперь, после полудесятка ролей, Ольбрыхский, наконец, начинает осознавать себя как актера, начинает осознавать несовместимость навязываемой маски с актерским естеством.

В самом деле, оставаясь в пределах драматургии, исполняя вроде бы со всей искренностью требования сюжета, он чем дальше, тем больше стремится превзойти, преодолеть микродраматургию характера, те принадлежащие лично ему человеческие качества, которые оказываются сильнее любых фабульных придумок.

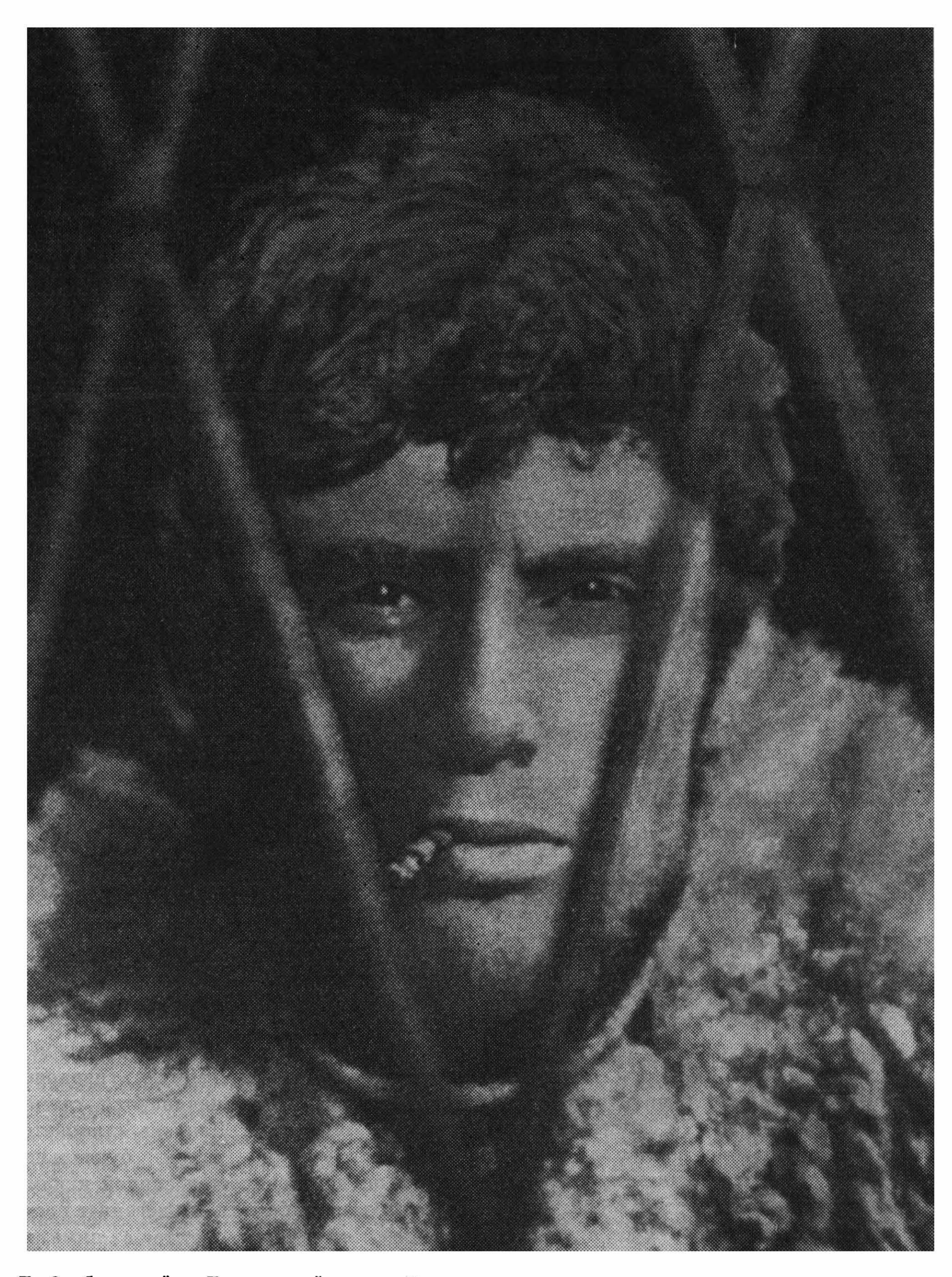
Он говорил об этом сам, готовясь к очередной роли: «Кто будет играть парня, который завалил, правда, экзамены на аттестат зрелости, но хорошо боксирует? Известно — Ольбрыхский. И в этом проблема. Моя роль у Куца очень похожа на то, что я делал до сих пор, а мне так хотелось бы, чтобы было наоборот! Хотелось бы найти в моем герое черты характера, в которых я еще не копался!»

Естественно, Ольбрыхский сыграл своего «взвешенного» героя, варшавского парня, попавшего в дурную компанию, отправившегося в поисках приключений из Варшавы в деревню, в незнакомый и трудный мир, совсем непохожий на то, что окружало его на исхоженных до дыр мостовых столицы. Он был натурален и здесь, но это была натуральность пустая и неестественная, привычный набор знаков, уже не имевший с внутренней реальностью ничего общего, кроме фактуры.

Вновь, спустя всего несколько лет, повторялась драма Цыбульского, повторялся «казус Цыбульского»: то, что возносилось критикой и зрителем на пьедестал кинематографической легенды, то, что, в сущности, и не было легендой или было лишь малой частью ее, клишируясь, многократно отрабатываясь и мельчая, становилось расхожим и раздражающе мельтешащим.

Предсказывать трудно. Быть может, Ольбрыхский, как ранее Цыбульский, использовал бы свои способности для откровенного самопародирования в иронических парафразах трагедийных сюжетов (Цыбульский в «Девушке из банка» пародировал в деталях свою коронную роль из «Пепла и алмаза»), но Ольбрыхский взбунтовался.

Это произошло в фильме «Все на продажу», задуманном первоначально как эпитафия погибшему Цыбульскому, выполненном как печальная и откровенная исповедь режиссера о себе самом, о своем поколении, о поисках и неудачах. «Все на продажу» стал фильмом не только о Цы-



Д. Ольбрыхский — Даниэль в фильме «Все на продажу»

бульском, он стал фильмом о цене человеческой индивидуальности, отдающей себя другим, исповедующейся на людях и для людей.

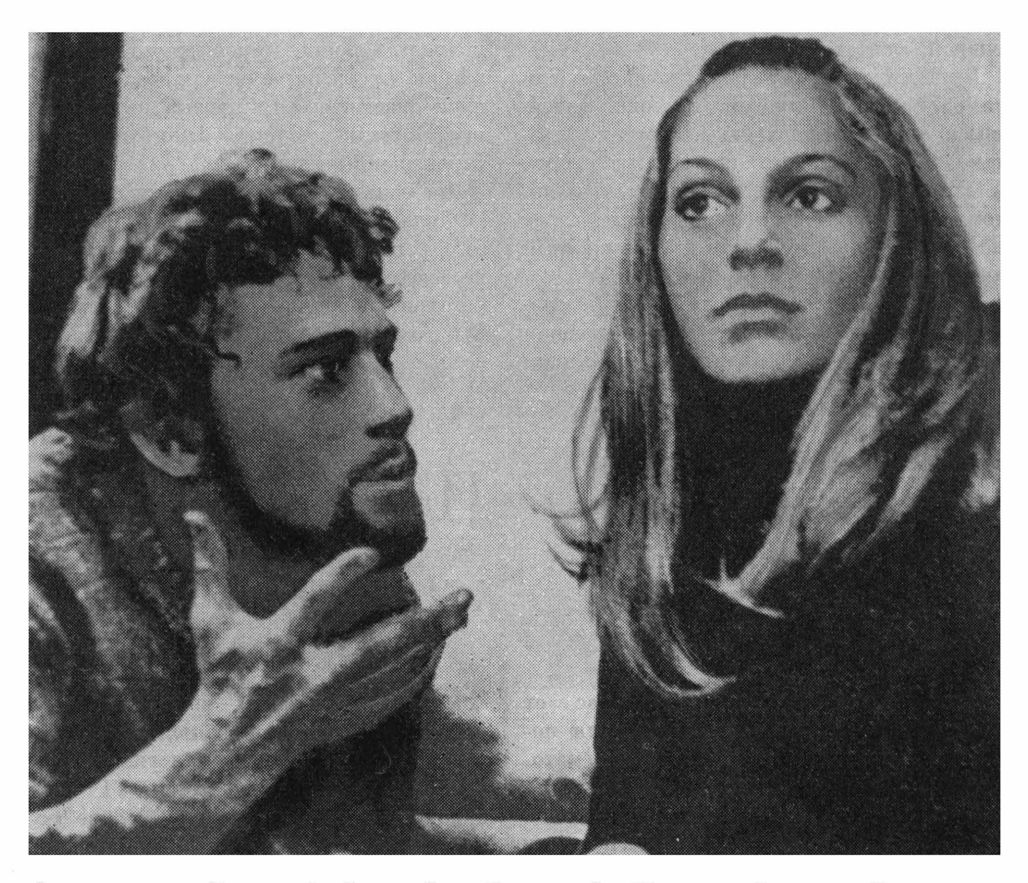
Они играют здесь самих себя: актриса по имени Эльжбета и ассистент режиссера по имени Витольд, актриса по имени Беата и режиссер по имени Анджей. И пусть Вайда уходит от буквального сходства, пусть тасует события и жесты, привычки и воспоминания, комплексы и повадки — на круг из всей этой кинематографической талии можно извлечь множество достоверных человеческих портретов, множество действительных фактов.

В этой сложной и мучительной партии с самим собой Вайда приготовил Ольбрыхскому едва ли не самую важную роль. С помощью Даниэля он словно пытается доказать здесь — и себе, и другим, и памяти покойного Цыбульского,— что все можно начать сначала, что личность художника воскресима, достаточно только оглядеться по сторонам, найти преемника, развить то, что сближает, приглушить то, что разделяет. И Ольбрыхскому было уготовано именно это: роль актера, долженствующего сменить умершего, долженствующего собой воплотить его во имя преемственности поколений, преемственности таланта, преемственности мироощущения.

Надо сказать, что поначалу Ольбрыхский и сам был не прочь поддаться этому намерению, не прочь поддаться магии созданного вокруг актера мифа. Это освободило бы Даниэля от необходимости выбирать собственное лицо, дало бы ему в безвозмездное пользование тот самый кинематографический стереотип, который он был призван «снять», сменить. Тем более что посмертную маску Цыбульского ему навязывают в картине решительно все, каждый торопится заполнить им вакуум, образовавшийся после смерти Актера: идеалист-режиссер, растерявший свое прошлое, надеется отыскать с Даниэлем и ускользающее настоящее; циник-ассистент ставит на него, как на блестящую приманку в той вечной игре снобизмов, которой стало для него кино. Каждый наталкивает его на жесты, на символы, на привычку — и все это неминуемо ложится на психологию и деформирует ее, прижимает, теснит, давит.

Поначалу Ольбрыхский с восторгом идет навстречу навязываемой роли: он может быть любым, у него станет восприимчивости, чтобы позаимствовать любую модель поведения, чтобы, позаимствовав, воспринять ее как свою, со всей степенью искренности, на которую он способен. Тем более что символика военных преимущественно лет, которая и составила легенду Цыбульского, ему импонирует едва ли не больше, чем современникам покойного, и старая немецкая манерка, которая достается в память от погибшего, и горящие стопки со спиртом, и рассказы о букете цветов, доставленных актером во время оккупации из самого Берлина,— сохраняют для него живой аромат той далекой и вовсе не легендарной реальности.

И все же Ольбрыхский играет и другое. То ли собственное военное прошлое на экране подсказывает ему некую архаичность навязанной психологической модели, то ли он просто не в состоянии проникнуть в ее сущность, понимая, что подлинность Актера оказывается у него только имитацией, пусть самой искренней и восторженной. Но, как бы то ни было, Ольбрыхский начинает играть свое, начинает сопротивляться, еще не слишком умело, еще не слишком осмысленно: он просто защищает свое актерское «я», свой возраст, свою систему ощущений. И, когда, казалось бы, режиссеру удается, наконец, навязать ему предписанную сценарием роль, когда всерьез начинаются съемки фильма о погибшем, Даниэль становится неуправляемым. В самом буквальном смысле он поворачивается спиной к камере, он бросается бежать, он догоняет косяк лошадей, он мчится вместе с ними на равных — он становится словно единым целым с этой мчащейся, неделимой, живой и торжествующей массой, намертво забыв



«Охота на мух». Даниэль Ольбрыхский — «Брошенный», Малгожата Браунек — Ирена

о легендах, о съемках, о картине, о масках и обо всем прочем, что вдалбливалось в его естество всеми персонажами этой ярмарки человеческих амбиций.

И пусть, в конце концов, режиссер велит развернуть камеру и снимать, снимать, снимать этот эффектный бег наперегонки с жизнью — авось, пригодится где-нибудь и как-нибудь — этот бег означает моральную, психологическую победу Даниэля, означает освобождение от маски, означает, наконец, действительную естественность его индивидуальности.

Может быть, именно поэтому, как это ни парадоксально, Даниэль Ольбрыхский оказался первым актером, получившим в Польше премию имени Збигнева Цыбульского.

Именно потому, что он решил быть самим собой.

После фильма «Все на продажу» Ольбрыхский снялся еще в одном фильме Вайды, в саркастической и, по мнению нашей критики, неудачной картине «Охота на мух», откровенной комедии масок, где спародировал первоначальный замысел Вайды в роли «Брошенного», диковатого и потерянного паренька — не то поэта, не то скульптора, ни о какой художественной карьере и не помышлявшего, а

втянутого в богемную жизнь волею агрессивной фантазерки.

При желании эту роль можно счесть символической. Впрочем, так оно, наверно, и есть. Эта роль стала ответом Ольбрыхского на всю его пятилетнюю работу в кино, ответом подсознательным и потому всеотрицающим, подводящим черту под короткой *первой* биографией актера.

Сейчас Ольбрыхский снимается в следующем фильме Вайды, в экранизации рассказов Тадеуша Боровского под общим названием «Пейзаж после битвы», в роли молодого поэта, прошедшего немецкие лагеря, прошедшего оккупированную страну и оказавшегося в первые же послевоенные месяцы в американском лагере для перемещенных лиц.

Эту роль лет десять назад мог бы сыграть Цыбульский. Сегодня Ольбрыхский сыграет ее, как свою первую взрослую роль, не вслед за Цыбульским, а вместо него. Сегодня ему только двадцать пять лет. В этом возрасте можно дебютировать всерьез.

Ст. Белоусов

Первая победа мачете

Одиннадцать лет отделяют нас от 24 марта 1959 года — дня рождения подлинно народной кубинской кинематографии. Тогда в Гаване был опубликован декрет, подписанный Фиделем Кастро, об образовании Кубинского института киноискусства и кинематографической промышленности (ИКАИК). Это было первое мероприятие революционного правительства в деле культурного строительства республики.

В преамбуле декрета говорилось: «Кино, являясь в силу своих характерных особенностей инструментом выработки мнения и формирования индивидуального и коллективного сознания, может содействовать воспитанию глубокого и кристально чистого революционного духа» («Гасета Офисиаль», Гавана, 24 марта 1959 года).

Следуя по этому пути, кубинская кинематография выпустила после революции несколько десятков художественных и множество короткометражных фильмов, снискавших признание в мире.

На международных кинофестивалях в Америке и Европе не раз поднимался государственный флаг и звучал гимн Острова Свободы. Вот и с последнего VI Международного кинофестиваля в Москве молодой кубинский режиссер Умберто Солас увез одну из трех золотых медалей, которой была отмечена его лента «Лусия».

И вновь кубинское кино празднует победу — фильм «Мачете вступает в бой» Мануэля Октавио Гомеса, показанный на последнем Венецианском кинофестивале, буквально поразил всех зрелым мастерством режиссуры, тонкой пластичностью, точностью и новаторством формы киноповествования.

Действие картины разворачивается в прошлом веке. Сто лет назад кубинский народ начал борьбу против испанских конкистадоров за национальную независимость. Бородатые мамби — так называли на Кубе повстанцев в эпоху революционных войн прошлого столетия, — ведомые народными героями Антонио Масео и Карлосом Мануэлем де Сеспедесом,



«Мачете вступает в бой»

впервые подняли свои орудия труда — мачете — против поработителей. Мачете вступило в свой первый бой — оно стало оружием борьбы и возмездия. Длившаяся долгие годы борьба окончилась, в конце концов, победой народа. «Бородачи» Фиделя следовали в своей борьбе традициям мамби, а бойцы Народной милиции, защищая кубинскую революцию сегодня, вдохновляются их идеалами. Вот почему обращение к революционным традициям так оправдано и своевременно.

...Октябрь 1868 года. В Восточном департаменте «всегда верного острова Куба» (так именовали свою колонию испанцы) вспыхнуло восстание против испанской короны. Повстанцы захватили город Байямо — один из важнейших центров департамента и всего острова в целом.

Капитан-генерал — королевский наместник на острове — бросает на подавление восстания две колонны регулярных войск. Встреча испанских войск с повстанцами — центральный эпизод картины. Мамби, располагая единственным оружием — мачете, заставляют одну из колонн отступить.

Такова событийная канва фильма. Однако действенность картины определяется не только изображаемыми событиями, но и самой формой их изображения. Фильм выстроен как репортаж-расследование. Из калейдоскопа, казалось бы, отрывочных фрагментов явственно возникает здесь главный герой ленты — народ, вооруженный мачете. Это — грозное оружие.

Вот что говорят о нем выведенные в фильме испанские солдаты.

1-й раненый испанец. Каждый миг нас подстерегали неожиданности... Было неожиданным видеть всех этих лю-



«Мачете вступает в бой»

дей, вооруженных мачете, дравшихся мачете. Мы никогда не воевали против такого оружия...

В е д у щ и й. Что вы хотите этим сказать?

3-й р а н е н ы й и с п а н е ц. Они дерутся не как солдаты...

1-й р а н е н ы й и с п а н е ц. Да... Им все равно как рубить — сверху вниз или снизу вверх.

В е д у щ и й. Как вам кажется, сколько длилась рубка?

5-й р а н е н ы й и с п а н е ц. Я думаю, что это невозможно установить... Кажется, целую вечность.

4-й р а н е н ы й и с п а н е ц. Думаю, что она длилась часа два...

В е д у щ и й. А что если она длилась всего 15 минут?

Солдат-мамби оценивает мачете так:

— Я знаю, что у нас есть оружие и мы умеем им пользоваться. Испанцы тоже это знают и боятся мачете, как самого дьявола.

Ведущий — это репортер, наш современник, он задает вопросы участникам событий. Он как бы связующее звено между прошлым и сегодняшней революцией на Кубе.

Тональность кадров картины меняется в зависимости от объекта повествования. Если интервьюируются испанцы — на экране обычные, часто статичные черно-белые кадры. Когда репортер ведет речь о кубинцах, экран вспыхивает ярким светом, как будто озаренный жгучим кубинским солнцем.

Вот рассказ карателей — испанских офицеров. И каждый кадр этого эпизода обличает. Он компонуется лишь из ярко-белых и иссиня-черных пятен. Никаких полутонов.

Вот город — старая Гавана. Любовно выписываются подлинные герои. Черты лица, складки одежды, мельчайшие детали кадра тщательно прорисовываются как на старинных гравюрах. Черно-белая лента кажется окрашенной в голубоватые тона.

Кульминация фильма — столкновение мамби с правительственными войсками. Вначале звука почти нет, лишь нервно звенит туго натянутая струна гитары. И вот тишина взрывается. На движущуюся по лесу колонну испанцев обрушиваются повстанцы. Невидимые для испанцев, они налетают откуда-то сверху, из-за деревьев. Крики людей, звон оружия, лошадиное ржание — все сливается в сплошной гул сражения. Камера находится в постоянном движении, нет ни одного статичного момента. Хорхе Эррера — оператор фильма — говорит: «В финальной сцене битвы камера не описывает — а участвует, не наблюдает — а сама действует: она побуждает, стимулирует, подталкивает, вдохновляет на бой...» Это порой мешает разобрать происходящее — понять, где повстанцы, а где испанские войска. Временами кажется, что объектив был направлен прямо на солнце — до того ярко изображение. На какое-то мгновение кадр окрашивается в ржаво-коричневый, словно кровавый цвет. Бой окончен. Враг повержен. Повстанцы победили. И снова кадр обычен. Черно-белые фигуры людей, вооруженных мачете, всадники на фоне медленно плывущих облаков, синеющие вдали горы.

Атмосферу эпохи авторам удалось передать благодаря своеобразному пластическому приему. Большинство кадров картины стилизовано под дагерротип. Но, пожалуй, создатели слишком увлеклись своей находкой, и чрезмерности в ее использовании несколько утомляют.

Автор сценария и режиссер фильма — тридцатилетний кубинский кинематографист Мануэль Октавио Гомес. Его творческая биография началась рано. Еще юношей он опубликовал несколько рассказов. Работал в газетах и на телевидении, выступал в качестве кинокритика. Кинорежиссуре учился у известного кубинского режиссера Хулио Гарсии Эспиносы. Гомес ассистировал ему в фильмах «Это наша земля» и «Жилище». Его первым самостоятельным фильмом была поставленная в 1960 году короткометражная картина «Вода».

Затем он ассистировал Т. Г. Алеа в фильме «Рассказы о революции». В 1962 году снял фильм «История одного сражения», удостоенный первой премии за лучший документальный фильм на III Международном кинофестивале в Москве.

Позднее Гомес создал документальный фильм об истории кубинского театра «Рассказы Аламбры». Затем он обращается к кинематографу игровому. Первой художественной картиной Гомеса была короткометражка «Встреча», вошедшая в качестве одной из новелл в фильм «Еще немного голубого». Его следующая лента «Утешение»— трагикомедия, действие которой происходит на Кубе в наши дни.

Следовательно, как режиссер Гомес начинал с документального кино. Именно отсюда пришла в его историческую картину стилистика документального репортажа-расследования. Гомес в интервью, опубликованном в журнале «Сине Кубано», говорит о причинах, побудивших его избрать такую форму повествования, следующее: «Тип традиционной исторической ленты меня не устраивает, так как в ней ощущается нечто музейное, омертвленное».

Эти слова необычайно точно передают мироощущение революционного художника. Героическая борьба прошлого должна жить в сегодняшнем дне революции, ибо день этот она готовила и взращивала.

А. Васильев

Уайлер: прогноз или «хеппи энд»?

Рассматривать «Лучшие годы нашей жизни», не помня дистанции времени, разглядывать эту картину Уайлера лишь в оправе сороковых годов — сейчас, в начале семидесятых,— занятие, быть может, по-своему трогательное, но не слишком животворное, к тому же чреватое неточностями.

В статье «Лучшие годы его жизни», посвященной режиссеру Уильяму Уайлеру и его фильмам, кинокритик Е. Карцева так описывает ключевой эпизод картины:

«Разбитый и опустошенный, Дерри собирается навсегда покинуть родной городок. Коротая время до отлета самолета, он случайно забредает на кладбище военных самолетов. Привычным движением летчик взбирается на сиденье и невидящим взглядом смотрит вдаль. Киноаппарат надвигается на самолет, и зрителям кажется, что он идет на взлет. Резкая остановка — и мы видим через грязное стекло печальные глаза бывшего пилота. Ясно, что ни этому самолету, ни этому пилоту больше не летать. Таков логический конец истории американских фронтовиков.

Но у фильма другой конец — надуманный и фальшивый, зато благонамеренный и оптимистический. Фред неожиданно для себя и для зрителей находит работу, невеста безрукого Гомера выходит за него замуж, и все устраивается как нельзя более счастливо. Этот «хеппи энд» обеспечил фильму право на прокат и многочисленных «Оскаров»...»

Эти строки были бы хоть отчасти оправданы, напиши их критик 23 года назад, в 1947-м. Сегодня же ни жизнь, ни даже история кино не дают на них ни малейшего права. Кстати, сама Е. Карцева тотчас замечает: «Но через несколько лет в связи с общим изменением политической обстановки в США он (фильм «Лучшие годы нашей жизни».— *А. В.*) все-таки был запрещен к показу». Интересно, из-за чего же «запрещен к показу»? Ведь не из-за ностальгии по боевому прошлому, усмотренной и прочувствованной критиком в ключевом эпизоде картины, имеющем, разумеется, совершенно иной смысл. Нет, совсем не ясно (хотя бы сейчас, в 1970-м) «что ни этому самолету, ни этому пилоту больше не летать». И уж совсем иной на сегодняшний день «логический конец» имеет история американских фронтовиков. И «хеппи энд», и невеста, и свадьба здесь также абсолютно ни при чем.

Верно лишь одно: в 47-м году художник думает так, как можется ему в 47-м. В 70-м же году жизнь прибавляет, обязана прибавлять и к фильму и к мыслям о нем критика новый пласт наших знаний и раздумий о времени.

●

Как смотрятся сегодня «Лучшие годы»? Что устарело, или стало наивным, или заслонилось от нас множеством новых впечатлений и почти не прочитывается в этой знаменитой старой картине? Конечно же, во-первых, та давняя ее современность, та давняя новизна возвращения с войны, чувства неизвестности, радости, тревоги, с которыми оглядывали герои фильма зем-

лю, свой родной город — из иллюминатора самолета, из окошка такси, подвозившего вчерашних фронтовиков к их домам, к неведомому им порогу мирной жизни. В пору, когда родились «Лучшие годы нашей жизни», все это еще не было «реставрацией» или памятью о прошлом, а было реальностью, сегодняшним чувством и проблемой для тысяч и тысяч американцев.

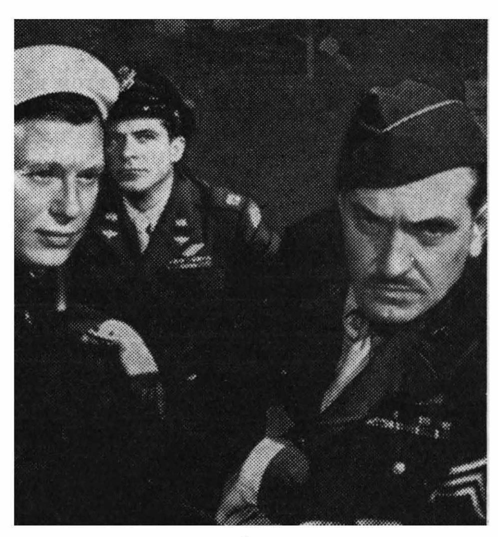
Теперь это прошлое.

Прошлым стало и очень многое в режиссуре, стилистике, в прекрасном кинематографическом мастерстве картины Уайлера. Сегодня даже самый, некогда великолепный ход фильма: судьба трех попутчиков, трех бывших фронтовиков — летчика, пехотинца и моряка,— кажется искушенному зрителю чересчур... гладким, подстроенным, «киношным»...

Прежде необыкновенно потрясали эти страшные «руки» одного из троих — железные крюки моряка Гомера Пэриша, подаренные ему войной. Это было нечто невиданное, необыкновенно эмоциональное. И сегодня вздрагивает сердце, когда своими крюками Гомер пробивает окно сарайчика, кричит убегающим детям: «Смотрите! Вы же хотели посмотреть, как я буду ее обнимать. Ну?! Жалейте меня!..» И черные крюки в разбитом стекле, как фантастические руки, тянутся к небу... Но позже кино показало нам более страшные, беспощадные травмы войны. Мы видели «Настоящий конец большой войны» — человека, которому в концлагере изуродовали мозг, видели «Столь долгое отсутствие» — человека, у которого война отняла дом, память, имя, самою его личность. Видели много горького...

Но, пожалуй, и не нужно доказывать, убеждать, что 20 лет и в киноискусстве и в самой жизни изменили очень многое.

Так что же, смотреть фильм, как *воспоминание*? О минувшей поре. О пройденной поре кинематографа. Более того — смотреть «Лучшие годы нашей жизни», как воспоминание о тех знаменитых «Лучших годах нашей жизни» 1947-го,



«Лучшие годы нашей жизни»

означавших тогда нечто иное и более значительное, чем ныне? Да, смотреть, как воспоминание. Теперь эта посылка уже заложена в самом фильме, в его «архаике», «старомодности», а порой и трогающей душу наивности. И даже зритель, впервые сейчас увидевший «Лучшие годы», неизбежно испытает эти чувства.

Но кинокартина с годами отзывается в нас не только воспоминанием. В ней все более выявляются черты *прогноза*, предположения, на которые временем уже даны ответы. Важно ли знать давние прогнозы? Важно! Совпали ли они, эти предположения, и настоящее? Почему произошло так, а не иначе?

Классический эпизод уайлеровского фильма — летчик Фред Дерри на кладбище военных самолетов, в кабине ржавеющего бомбардировщика — в *равной степени* и воспоминание и несбывшееся предположение. Этот эпизод сегодня никак нельзя воспринимать лишь в той прежней функциональной точке: 1946 год, фильм «Лучшие годы», его кульминация... Нельзя!

Хотя бы потому, что американским летчикам, таким же по возрасту, как Фред, по крайней мере еще в двух «необъявлен-

ных» войнах пришлось надеть форму и поднимать в небо боевые машины.

Хотя бы потому, что в 46-м об этом и не подозревает демобилизованный капитан авиации Фред Дерри.

Хотя бы потому, что мы об этом знаем — в 1970-м.

●

23 года назад фильм Уайлера выдвигал перед американским зрителем цепь только что возникших, настоятельных, тревожных вопросов. Что принесли домой, на родину, вернувшиеся с войны солдаты? Что даст им взамен страна? Как перейти к мирной жизни? Как совместить горький и сложный опыт американских фронтовиков, правду, увиденную ими на войне, с деловыми заботами их деловитого отечества? Что будет с этими людьми? И шире — каким будет будущее?

Уайлер не давал рецептов. Он именно спрашивал.

В ту пору еще не ведали о пересадке сердца. Но, выражаясь образно, сердце солдата, познавшее и горечь, и труд, и смысл войны, он хотел, он мечтал бы пересадить своему грубо, цинично практичному, мускулистому, деловито бездушному, тогда еще не отягощенному ныне так трагически вызревшими сомнениями обществу. Он ощущал и горько провидел несовместимость этих тканей.

Это и был самый глубокий, пронзительно верный прогноз Уайлера.

Он видел: попрано чувство фронтового товарищества. Не ими, солдатами. Оно еще не утрачено бывшим пехотинцем Элом. Но в его банковском кабинете чувства дружбы, взаимной поддержки, обыкновенного человеческого доверия автоматически переводятся на иной язык: ссуда, право на риск, гарантия.

Было попрано достоинство солдата. Не только потому, что, хватаясь за любое дело, герой войны Фред Дерри должен фиглярничать за прилавком, сбывая духи, содовую и мороженое. Но и потому, что даже такое место он вынужден потерять, проявив «неуважение» к клиенту — фашисту, посетовавшему на то, что американские парни воевали, дескать, не с тем противником.

Была попрана правда войны. Не ими, солдатами.

Отсюда и появляется этот трагический образ — самолет, на котором летали они, имея ясную, правильную цель, самолет со срезанными моторами, в бурьяне, вдали от взлетной полосы. Хлам в кабине, пыль на заброшенных маршрутных картах, на лобовом стекле, даже на пулевых отверстиях.

Уайлер понял и выразил хотя бы в чувстве горечи и тревоги: Америке не нужен Эл, «сентиментальничающий» за банковским прилавком, не нужен Фред, грезящий о былом за штурвалом брошенного самолета, не нужен жизненный, духовный, если хотите, политический опыт этих фронтовиков, воевавших в справедливой войне с фашизмом.

И это небрежение через годы больно даст себя почувствовать. Даже вне всяких предположений Уайлера 47-го года, давшего, пожалуй, не прогноз, а диагноз.

В истории столь же важно и то, что свершается, и то, что не реализуется, становится упущением, потерей, немощностью общества.

Эту смысловую точку фильма очень важно понять, чтобы и сегодня, зная намного больше, не видеть в фильме меньше, чем стоило разглядеть в нем даже вчера. Я имею в виду «хеппи энд», смонтированный скорее не У. Уайлером, а Е. Карцевой в конце фильма.

Что же такого «благонамеренного», «надуманного» и «оптимистичного» в том, что летчик Фред нашел себе место чернорабочего — разбирает на свалках старые боевые машины и строит из них жилье? Он ведь и сам внятно говорит в финале, что ни собственного домика, ни излишка денег, ни легкой благополучной жизни (и это «хеппи энд»?) не ожидает его в ближайшем будущем. А если б и ожидало? Разве при более пристальном взгляде нетруд-

но в профессии Фреда усмотреть развитие все той же мысли Уайлера? Да, материалы боевых самолетов, «вплетаемые» в дома,— это внешне выглядит оптимистично. Но не забывайте (перед нами произведение искусства), обломки каких самолетов на конвейере: ведь это разбирают, демонтируют по кускам как раз трагический символ Уайлера — брошенный на свалку самолет лучших лет жизни, не принятого, не понадобившегося Америке опыта ее солдат, сражавшихся с фашизмом...

И не стоит, пожалуй, считать чрезмерно счастливым и благополучным обручение моряка Гомера с невестой, обручение, в котором не достает двух рук, в котором обручальные кольца позвякивают в тишине о страшные крюки Гомера. Не стоит...

●

В чем Уайлер был тогда, в 47-м, пожалуй, действительно убежден, так это в том, что по крайней мере поколение победителей не наденет вновь военную форму. Война, ее опыт в сердцах солдат, ее моральные и социальные аспекты для Уайлера — это «вчера». Задача художника — соединить, рассмотреть в слитной связи «вчера» и «сегодня», показать их несоединимость, намечающийся раскол уже сейчас, в 47-м. Но на ум еще не приходит слово «завтра». Что это — иллюзия? Заблуждение? Или — проявление все той же невосприимчивости, равнодушия к историческому опыту, которые с горечью констатировал сам Уайлер?

Знай он будущее, он прибавил бы к лучшим годам и этот год возвращения солдат, год их честных, тревожных раздумий об увиденном на родине. Прибавил бы, как прибавляем сегодня мы.

Сегодня многое в «Лучших годах» Уайлера, в характерах и настроении его героев, видится по-новому, становится как бы... непредвиденным развитием главной темы картины.

...Эти беглые, случайные разговоры о какой-то невообразимой мифической ядерной войне — разговоры у самого края еще не остывших атомных воронок Хиросимы и Нагасаки.

...Эта легкая, вполне доброжелательная ирония жены и детей Эла: дескать, наш бравый сержант, наш милый па одичал на войне, слишком увлекся своим боевым прошлым — пора возвращаться в дом, на бренную деловую землю.

...Эта трогательная, наивная убежденность юной Пегги в том, что ничто горькое и страшное, принесенное отцами с войны, уже не настигнет их, что забудутся фронтовые кошмары летчика Дерри, и любовь, доброта смоет, как дождь, все горькое с земли.

Их разговоры. Образы. Вся атмосфера жизни, заставшей их в тот первый год после войны. Сегодня, в 70-м, для нас — это щемящий душу, словно наплывший из памяти «стоп-кадр» истории, за которым...

●

...20 лет спустя после той минуты, когда в кабине заброшенного бомбардировщика капитан авиации Фред Дерри прощался с лучшими годами своей жизни, перед кинокамерой немецких кинодокументалистов В. Хайновского и Г. Шоймана, «прямо-таки упав с неба» (в рисовом поле, милях в 15 или 20 западнее Ханоя), предстал старший лейтенант ВВС США Шивели.

Ему было 25 лет, примерно столько же, сколько тогда герою Уайлера. Он был тоже пилотом бомбардировщика.

Его «Громовержец» был сбит 85-миллиметровым снарядом над Ханоем. В аварийном комплекте летчика имелся кусок водонепроницаемого материала с американским флагом и надписями на разных языках: «Я — гражданин Соединенных Штатов Америки... По несчастью, я вынужден искать у вас защиты и помощи в обеспечении едой и жильем. Отведите меня, пожалуйста, к кому-нибудь, кто способен позаботиться о моей безопасности и вывести меня к моим землякам. Мое правительство вознаградит вас за это».

«Да, сэр, это то, что мы называем «кровавым листком»,— заявил во время киноинтервью Джеймс Ричард Шивели.— ...Я и не подумал даже его использовать. И я не думаю, что нашелся бы кто-нибудь, дружественно расположенный ко мне в той местности, где я прыгал» *.

По «Кодексу поведения» американским военнослужащим, попавшим в плен, предписано отвечать только на четыре вопроса: имя, воинское звание, служебный номер и год рождения. В киноинтервью старший лейтенант Шивели по собственному желанию ответил на 105 вопросов. Внимательнейшим образом прочитав эту стенограмму, я свидетельствую, что н и о д и н и з 1 0 5 ответов не сближает, не роднит старшего лейтенанта авиации Джеймса Ричарда Шивели с героем фильма «Лучшие годы» Уайлера капитаном авиации Фредом Дерри. Не сближает судьбой, опытом, его осмыслением, человеческими качествами, разумом, моралью, духовной структурой человека, представлением, с кем и за что каждый воевал. Между Дерри и Шивели — провал, напоминающий провал между человеком и роботом. Я не хочу сказать, что Шивели не размышляет, не чувствует и (даже!) не страдает. Но он робот, механизм, одушевленный присосок к бомбовому грузу в г л а в н о м — в деянии и его морали.

Пропасть. Между двумя летчиками. Между двумя бомбардировщиками. Между двумя войнами.

Не есть ли это качество, быть может и отдаленный временем, его опосредованиями, катаклизмами, но точный, прямой, разительный результат того социального, общественного, духовного конфликта, с которым столкнулись герои уайлеровского фильма 20 лет назад? Тогда Америке не понадобился опыт фронтовиков, не понадобилась «малость» — честь, совесть, память, суть выполненного ими долга...

И через 20 лет — иные фронтовики. Иной опыт. Иной, логический итог истории американских фронтовиков.

* «Пилоты в пижамах».— «Знамя», 1968, № 6.

«— Я хочу задать вам сейчас очень четкий вопрос, старший лейтенант Шивели. Если бы вам пришлось за каждого гражданина, за каждую женщину, за каждого ребенка, за каждого старика, в которых попали шарики из таких бомб в Северном Вьетнаме, отсидеть хотя бы один час, то, как вы считаете: хватило бы всей вашей жизни на то, чтобы искупить вину?

Ш и в е л и. Вероятно, нет, сэр... Одно можно сказать насчет воздушной войны. Если летишь, как мы, на большой скорости, затиснутый в носовой балкончик самолета, со шлемом на голове и всем прочим, то чувствуешь себя в известной мере далеким от мыслей об убийстве. Это не так, как в сухопутных войсках, когда видишь гибнущих людей и тому подобное; мы довольно далеки от всей ситуации, и поэтому мы не всегда думаем о разрушениях и горе, которые мы причиняем на земле. Мне ясно, теперь я понимаю, что мы убили много людей, и это не очень хочется иметь на своей совести. Уверен, что и вам бы этого тоже не хотелось».

●

Вот, собственно, и все.

На «кровавом листке» Джеймса Шивели, одного из сегодняшних американских летчиков, почти дантовская фраза: укажите, кто способен... вывести меня к моим землякам — и почти свифтовская приписка: мое правительство вознаградит вас за это.

Вот распутье.

...В разговорах о сегодняшнем Уильяме Уайлере обычно содержится упрек: почему режиссер снял когда-то «Лучшие годы», а потом-де разменял их на бесконечно варьируемые «Римские каникулы»? Упрек во многом основательный. Но, признаться, по-человечески я теперь гораздо яснее представляю себе, почему Уайлер никогда больше не обращался к «Лучшим годам нашей жизни» — к самому духу, атмосфере, высокому настрою этой картины. Слишком горьким, непредвиденно точным оказался главный прогноз Уайлера. Многозначным, сработавшим на десятилетия...

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Я его невеста» (по мотивам повести А. Чаковского «Невеста»), 8 ч.

Авторы сценария А. Чаковский, М. Папава. Режиссер-постановщик Н. Трахтенберг. Главный оператор А. Темерин. Главный художник Е. Свидетелев. Композиторы В. Дехтярев, Д. Тер-Татевосян. Звукооператор Л. Ладыгина.

В главных ролях: Н. Величко, В. Санаев, А. Филиппенко, В. Абдулов, В. Носик, С. Старикова, Г. Куликов, Б. Зайденберг, М. Булгакова, В. Владимирова, В. Зубков.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Странные люди», 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Шукшин. Главный оператор В. Гинзбург. Главный художник И. Бахметьев. Композитор К. Хачатурян. Звукооператор А. Матвеенко.

В главных ролях: Е. Евстигнеев, Л. Федосеева, Е. Лебедев, Г. Булкина, К. Козленкова, Н. Смирнов, К. Волкова, А. Денисова, М. Шукшина, С. Никонснко, В. Санаев, Е. Санаева, Ю. Скоп, П. Крымов, Н. Сазонова.

«Трое» (по повести М. Горького), 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик И. Анненский. Оператор А. Рыбин. Художник-постановщик А. Клопотовский. Композитор Т. Хренников. Звукооператор Н. Озорнов.

В главных ролях: Г. Третьяков, А. Мартынов, В. Салин, Н. Парфенов, Ф. Никитин, Ю. Пузырев, В. Розов, Л. Гордейчик, С. Жгун, О. Кобелева, Н. Терентьева, В. Борцов, Г. Пронская, А. Абрикосов, Н. Шавыкин, А. Пелевин.

Одесская киностудия

«Повесть о чекисте» (по мотивам документальной повести В. Михайлова), 9 ч.

Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссеры-постановщики Б. Дуров, С. Пучинян. Главный оператор А. Осипов. Художники-постановщики А. Конардова, О. Передерий. Композитор М. Марутаев. Звукооператор И. Скиндер.

В главных ролях: Л. Норейка, Л. Ульфсак, Б. Руднев, Е. Добронравова, Г. Тонунц, К. Сорокин, В. Алексеенко, М. Козаков, Е. Тетерин, В. Емельянов, О. Эскола, Х. Мандри, П. Винник.

«Опасные гастроли», 9 ч.

Автор сценария М. Мелкумов. Режиссер-постановщик Г. Юнгвальд-Хилькевич. Оператор Ф. Сильченко. Художник-постановщик Ю. Богатыренко. Композитор А. Билаш. Звукооператор А. Нетребенко.

В главных ролях: Н. Гринько, Е. Копелян, Л. Пырьева, И. Переверзев, Г. Юматов, Н. Федорцов, В. Шубарин, Р. и Н. Волшаниновы, Э. Бруновская, Б. Брондуков, С. Крупник, В. Высоцкий.

Киностудия «Таллинфильм»

«Безумие», 8 ч.

Автор сценария В. Лоренц. Режиссер-постановщик К. Кийск. Главный оператор А. Заболоцкий. Художник Х.Клаар. Композитор Л.Веево. Звукооператор Х. Ляянеметс.

В главных ролях: Ю. Ярвет, В. Бледис, Б. Бабкаускас, В. Плют, М. Гаршнек, Х. Лиепиньш, В. Пансо, Э. Жебертавичуте.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бекназаряна

«Встреча на выставке», 2 ч.

Автор сценария М. Чаманян при участии Е. Манаряна. Режиссер-постановщик Н. Оганесян. Оператор А. Явурян. Художник Г. Карапетян. Композитор Г. Овунц. Звукооператор М. Овакимян.

В главных ролях: А. Арзуманян, В. Степанян, А. Папаян, Г. Тусузов, Л. Карагезян, В. Манвелян, Е. Саркисян, Б. Абрамян, Р. Погосян.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы

«Я помню тебя, учитель», 8 ч.

Автор сценария М. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик Г. Сеидбейли. Оператор А. Нариманбеков. Художник-постановщик М. Усейнов. Композитор Э. Махмудов. Звукооператор А. Керимов.

В главных ролях: С. Алескеров, Ш. Мамедова, М. Маниев, С. Ибрагимова, Н. Зейналова, А. Агаев, А. Агаджанов, Д. Новрузов, Ф. Салаев, З. Сеидбейли, М. Сеидбейли.

«Фитиль» № 85 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Отцы и дети» (ЦСДФ). Автор сценария и режиссер-оператор Ю. Егоров.

«Подснежники» («Мосфильм»). Автор сценария Ф. Камов. Режиссер Л. Марягин. Оператор В. Шейнин. Художник И. Шретер. В ролях: О. Анофриев, В. Дорофеев.

«Чужой ребенок» («Мосфильм»). Автор сценария А. Дуплетов. Режиссер А. Бобровский. Оператор Г. Куприянов.

«Предметный урок» («Мосфильм»). Автор сценария С. Михалков. Режиссер Л. Марягин. Оператор В. Шейнин. В ролях: В. Березуцкая, Р. Зеленая.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков.

«Фитиль» № 86 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Райское место» («Союзмультфильм»). Автор сценария А. Дуплетов. Режиссер И. Аксенчук. Оператор М. Друян. Художник Т. Зеброва.

«Пирожки» («Мосфильм»). Автор сценария Б. Извеков. Режиссер В. Дьяченко. Оператор М. Суслов. Художник И. Шретер. В ролях: В. Владимирова, М. Кононов, С. Курилов.

«Производственный свист» (ЦСДФ). Авторы сценария Ю. Рихтер, С. Киселев. Режиссер-оператор С. Киселев.

«Дорогой посетитель» («Мосфильм»). Автор сценария М. Ушац. Режиссер В. Дьяченко. Оператор М. Суслов. Художник И. Шретер. В ролях: Е. Весник, Г. Милляр, А. Ширвиндт.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков.

«Фитиль» № 87 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Иллюстрация к диссертации» («Мосфильм»). Автор сценария В. Санин. Режиссер Л. Марягин. Оператор В. Шейнин. Художник И. Шретер. В ролях: Г. Акимов, В. Колпаков, З. Федорова, С. Харитонова, В. Шаповалов.

«Человек и природа» (ЦСДФ). Автор сценария Ю. Алексеев. Режиссер-опера-

тор Г. Голубов. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Ю. Зорин.

«Во имя науки» («Мосфильм»). Автор сценария Г. Горин. Режиссер А. Бобровский. Оператор С. Вронский. Художник-постановщик И. Шретер. Звукооператор И. Любченко. В главной роли: Е. Леонов.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«Опрометчивый брак», 8 ч.
Производство студии «Мафильм» (Венгрия).
Автор сценария Миклош Дьярфаш. Режиссер Мартон Келети. Оператор Тамаш Шомло. Художник Ласло Дуба. Композитор Сабольч Фенеш.
В ролях: Лайош Башти, Клари Толнаи, Ласло Тахи Тот, Тери Тордаи, Дьюла Бодроги, Юдит Халас, Маргит Дайка, Жолт Кош, Ференц Каллаи.

«Фальшивая Изабелла» (по новелле Агнеш Федор), 8 ч.
Производство студии «Мафильм» (Венгрия).
Автор сценария Имре Бенчик. Режиссер Иштван Бачкаи Лауро. Оператор Миклош Герценик. Художник Ласло Дуба. Композитор Янош Дьюлаи Гаал.
В ролях: Ева Рутткаи, Шандор Печи, Кати Ковач, Арпад Дьенче, Иштван Иглоди, Балаж Тарди.

«Летучий голландец» (по одноименной опере Рихарда Вагнера), 10 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария: Йоахим Херц, Харальд Хорн. Режиссер Йоахим Херц. Оператор Эрих Гуско. Художник Харальд Хорн. Звукооператор Гюнтер Ламберт.
В ролях: Анна Пруцналь, Фред Дюрен, Герд Элерс, Матильда Данеггер, Герберт Гредтке.

«Героин», 9 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР) при участии «Мафильм» (Венгрия), «Боснафильм» (Югославия).
Автор сценария Герхард Бенгш. Режиссеры Хайнц Тиль, Хорст Брандт. Оператор Хорст Брандт. Художник Пауль Леманн. Композитор Хельмут Нир.
В ролях: Гюнтер Симон, Янез Врховец, Вольфганг Грезе, Вальтер Юпэ, Ева-Мария Хаген, Александр Гаврич, Вальтер Лендрих, Аленка Ранчич, Предраг Миленкович.

«Материнская любовь» (по рассказу Нихара Ранджана Гупты), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия—8 ч.
Производство киностудии «Чару Читра» (Индия).
Автор сценария Кришан Чандар. Режиссер Асит Сен. Оператор Анил Гупта. Художник Притимой Сен. Композитор Рошан.
В ролях: Ашрк Кумар, Сучитра Сен, Дарминдер.

«Семь братьев Черви», 10 ч.
Производство «Чентрофильм» (Италия).
Авторы сценария Бруно Барратти, Джанни Пуччини, Чезаре Дзаваттини. Режиссер Джанни Пуччини. Оператор Марио Монтуори. Художники Андреа Кризанти, Габриэлла Рескуччи. Композитор Карло Рустикелли.
В ролях: Джан-Мария Волонте, Лиза Гастони, Карла Гравина, Олег Жаков, Эльза Альбани, Серж Реджани.

«Уличный регулировщик», 10 ч.
Производство «Ройал-фильм» (Италия).
Авторы сценария Родольфо Сонего, Луиджи Дзампа, Уго Гуэрра. Режиссер Луиджи Дзампа. Оператор Леонида Барбони. Художник Флавио Могерини. Композитор Пьеро Умилиани.
В ролях: Альберто Сорди, Витторио Де Сика, Мариза Мерлини, Мара Берни, Марио Рива, Сильва Кошина, Нандо Бруно.

«Убийство в тихом квартале» (по повести Абдель Мунсыфа Махмуда), 10 ч.
Производство киностудий «Голяль» и «Мыср» (ОАР).
Авторы сценария Хасан Рамзи, Ас-Сейид Зияде. Режиссер Хусад Эд-дин Мустафа. Оператор Вадид Сирри.
В ролях: Надия Лутфи, Рущди Абаза, Зузу Набиль, Сугейр Эль-Муршиди, Сана-Мазхар, Зен Ашмави, Рашван Гауфик.

«В сельве нет звезд» (по одноименному рассказу Армандо Роблеса Годоя), 9 ч.
Производство «Мартин Родригес Ментасти» и «Антарафильмс» (Перу).
Автор сценария и режиссер Армандо Роблес Годой. Оператор Хорхе Пратс. Композитор Энрике Пинилья.
В ролях: Игнасио Кирос, Хорхе Арагон, Луиза Отеро, Сусанна Пардаль, Деметрио Гупак Юпанки, Мануэль Делорио, Эстенио Варгас.

«Сестра Керри» (по одноименному роману Теодора Драйзера), 11 ч.
Производство «Парамаунт» (США).
Авторы сценария Пут и Огастас Гетц. Режиссер и продюсер Уильям Уайлер. Оператор Виктор Милнер. Художники Хел Перейра, Роланд Андерсон. Композитор Дэвид Рэксин.
В ролях: Лоренс Оливье, Дженнифер Джонс, Мириам Хопкинс, Эдди Элберт, Бэйзл Руисдел.

«Супружеская жизнь», 1-я серия («Жан-Марк») — 10 ч., 2-я серия («Франсуаз») — 9 ч.
Производство «Фильм Бордери» — «Терра-фильм» (Франция), «Джолли-фильм» (Италия).
Авторы сценария Андре Кайатт, Луи Сапэн, Морис Оберже. Режиссер Андре Кайатт. Оператор Роже Феллу. Художник Робер Клавель. Композитор Луиги.
В ролях: Мари-Жозе Нат, Жак Шаррье, Маша Мерриль, Мишель Жирардон, Анн Кариле, Жак Моно, Мари-Клод Бретон, Жаклин Порель.

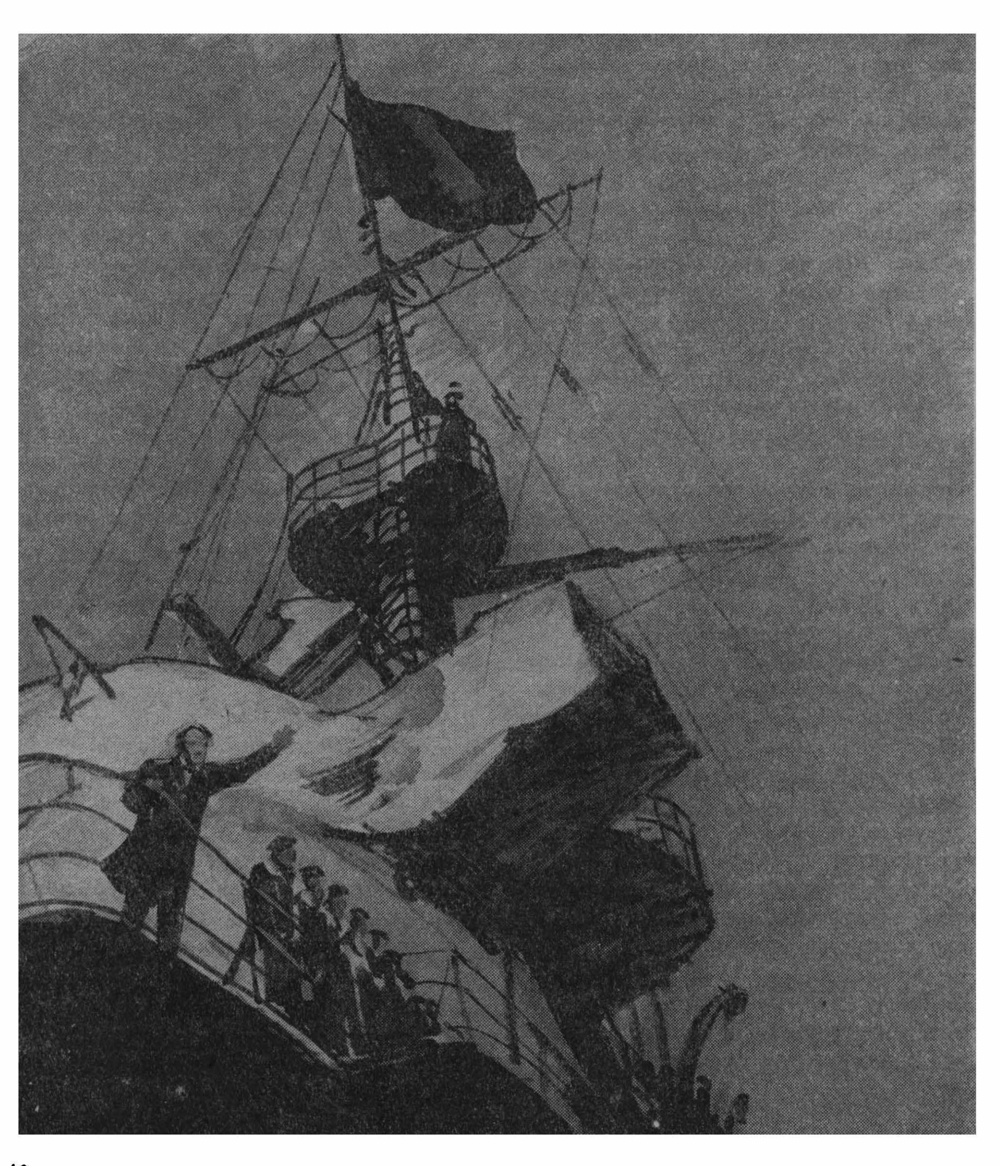
«Чорвен и Скроллан» (по рассказу Астрид Линдгрен), 9 ч.
Производство киностудии «Артфильм» (Швеция).
Автор сценария Лотти Греборн. Режиссер Улле Хельбом. Оператор Калле Бергхольм. Композитор Ульф Бьорлин.
В ролях: Торстен Лильекрона, Луиза Эдлинд, Стефен Линдхольм, Бент Эксунд, Мария Йохансен, Сигге Фишер, Кристина Йемтмарк, Торстен Валунд, Манне Грюнбергер, Кайза Денденел.

«Легенда о снежной женщине», 8 ч.
Производство «Дайэй» (Япония).
Автор сценария Фудзи Яхиро. Режиссер Токудзо Танака. Оператор Тиси Макиура. Художник Акира Найто. Композитор Акира Ифукубэ.
В ролях: Сихо Фудзимура, Ро Исихама, Мидзуо Судзуки, Йосиро Катахара, Тацуо Хакафу, Сатико Мурасэ, Фудзио Суга, Масао Симидзу, Идзуми Хара.

Сценарий

Д. Храбровицкий

Почтовый роман



Часть первая

БАТУМ, 1922 ГОД

— Все! — сказал человек в лодке. — Фонарь!

— Клади на левый борт! Вперед!

Моторка круто развернулась и стала уходить в черноту. Ее то поднимало на гребень, то закрывало волной. Брызги летели через борт и били в лицо.

По гребешкам волн медленно полз острый, как нож, прожекторный луч. Где-то в темноте ровно стучал мотор.

— Уйдем, — сказал человек в старой зюйдвестке, стоящий возле штурвала. — Они просто так.

В этот момент луч, задержавшийся в стороне, резко метнулся вправо и ослепил их.

— Накрыли. Полный! — скомандовал штурвальный.

— Все! Больше он не дает!

— Ложись! Сейчас будут стрелять!

Сам он грохнулся спиной на палубу, придерживая вытянутой рукой штурвал.

— А может, уйдем? — крикнул откуда-то снизу второй.

— От сторожевого? Дурак!

Из темноты ударил пулемет. Пули зацокали по гребешкам.

Мотор захлебывался. Расстояние между прожектором и лодкой сокращалось.

— Слушай, они, кажется, продырявили бак!

— Глуши! Взорвемся к чертовой матери!

Мотор всхлипнул и замолчал. Лодку стало швырять, как ореховую скорлупу.

Человек в зюйдвестке скатился по мокрой палубе, хватаясь за поручни и вкрученные в борт крюки.

— Всё за борт!

— Ты с ума сошел!

— Не разговаривай! Быстро! Быстро! Давай хватай с той стороны!

Они вдвоем подняли тяжелый мешок и с трудом перевалили его за борт. То же самое произошло со вторым, с третьим, с четвертым мешком.

Лодку швырнуло так, что невозможно было устоять на ногах.

— Место запомнил?

— Запомнил. Ты вылезай.

— Зачем?

— Вылезай, нужно!

Хватаясь за поручни, оба выкарабкались наверх.

— Что ты еще такое придумал?

Яркий свет прожектора слепил им глаза. Человек в зюйдвестке взмахнул рукой. Спутник его ахнул и стал оседать. Он его слегка придержал и мягко оттолкнул от себя. Тот соскользнул за борт. Его сразу же отнесло.

Человек в зюйдвестке остался один. Наступила тишина. Это выключили двигатели на сторожевом катере.

Двое чекистов, задержанный, красноармейцы и моторист вошли под навес на берегу моря. Ветром раскачивало керосиновый фонарь. Хлестал проливной дождь.

— Все это бабушке можете рассказать! У вас есть бабушка? — спросил высокий плотный чекист в очках.

— Честное слово, заблудился, товарищ Ковшов.

— Гражданин Ковшов.

— Уже гражданин? Понятно.

— И довольно валять дурака. Куда делся второй?

— Я был один. Вам показалось.

Человек в зюйдвестке подул на озябшие ладони и вытер пятерней мокрое лицо. Сунув руки в карманы куртки, перед ним стоял комиссар чека Ковшов. Его помощник Дыбченко прикрывал полой плаща от ветра фонарь.

— Я эту лодку давно приметил, — сказал Ковшов. — Сколько раз вы ходили на ней за кордон?

— Никогда не ходил. Это служебная лодка. Она записана за маяком.

На странице 145 эскиз художника-постановщика фильма «Почтовый роман» В. Мигулько.

— Опять вы будете мне рассказывать байки?

Ковшов приблизился к фонарю и раскрыл только что отобранный документ.

— Михаил Ставраки, — прочитал он вслух и повторил: — Михаил Ставраки. Что-то личность мне ваша знакома. И фамилию эту я тоже слыхал.

— Половина батумских греков — Ставраки. А насчет личности затрудняюсь сказать: город маленький — может, встречались.

— Нет, — возразил Ковшов. — Это было не здесь. Я видел вас где-то раньше.

— Вы что-то путаете. Мы видимся в первый раз.

— Нет. У меня хорошая память. Вы не были в Севастополе в пятом году? Вы, кажется, служили на флоте?

— На флоте — да. А в Севастополе — нет, — Ставраки побледнел. — Я служил в Ревеле. На канонерской лодке «Алмаз».

— Такой канонерки не было на Балтийском флоте.

— То есть как это не было? Я могу доказать. Посмотрите по документам.

— Посмотрим, — спокойно сказал Ковшов. — Значит в пятом вы служили на Балтийском флоте?

— Почему вас заинтересовал этот вопрос? Я обвиняюсь в том, что перевозил контрабанду. Но и это требуется доказать!

— О контрабанде — потом, — сказал Ковшов. — Со временем доберемся до контрабанды. Но прежде — девятьсот пятый год...

— Ну и что?

— То есть как это — ну и что?

— Это я тебя спрашиваю — ну и что, понимаешь? — начальник батумского горчека Гегешидзе вышел из-за стола. Он был длинный и худой до неправдоподобия. Но еще длиннее была кавалерийская шинель, которая волочилась за ним по полу. Он носил мягкие кавказские сапоги, перехваченные ремешками у щиколоток. Бороду он не брил, щеки заросли седоватой щетиной, подстригались только усы — желтые от курения махорки.

— Сандро...

— Я тридцать семь лет Сандро! Тебе не дают покоя лавры Шерлока Холмса, а тут от своих дел кругом идет голова, не знаешь, где взять еще одни руки!

— Постой! Ты где был в пятом году?

— Сидел. В Александровском централе.

— Ты слышал такую фамилию — Шмидт?

— Нет. Не слышал.

— Значит точно не слышал? Жаль.

— Слушай, а ты сидел в одиночке? Не сидел? Извиняюсь, мне тоже жаль. Тогда бы ты не задавал дурацких вопросов!

— В Севастополе, — сказал Ковшов, — в пятом году восстал крейсер «Очаков». Возглавил восстание Петр Шмидт, отставной лейтенант царского флота. Это был первый морской офицер, перешедший на сторону восставших матросов. Восстание потопили в крови. Многих судили. В их числе был и Шмидт. Шмидта приговорили к расстрелу. Шмидта и, помню, еще троих.

— Откуда ты помнишь?

— Оттуда и помню, что я там был — гальванером на «Ростиславе» в этом самом пятом году!

— Ну и что ты этим хочешь сказать? — спросил Гегешидзе.

— А вот что: были слухи, что Ставраки его расстрелял.

— Слухи или наверняка?

— Пока еще я не знаю.

— С каких это пор доказательством служат слухи?!

Гегешидзе подошел вплотную к Ковшову.

— Я тебя выслушал, Ваня. Теперь послушай, что скажу я. Ты понимаешь не хуже меня, какая здесь обстановка! Не город, а проходной двор. Притон на притоне... За рубеж ходят пешком...

У каждого третьего — лодка. Скольких они вывозят за ночь и сколько оттуда привозят? Контрабанда течет рекой. Население — одни спекулянты. Оружие — как мандарины: иди на базар, бери оптом и штучно...— Он устало опустился на стул напротив Ковшова.— Полный город каких-то лиц. Что за личности — черт их знает! Может, завтра взорвут Советскую власть — я не ручаюсь!

Гегешидзе отошел к окну, уперся кулаками о подоконник и прижал лоб к холодному стеклу.

В этот момент хлопнул выстрел, и стекло разлетелось.

Гегешидзе отпрянул от окна. Ковшов мгновенно соскользнул с дивана и, крадучись вдоль стены, дотянулся до выключателя.

В кабинете погас свет.

— Сандро!

Но Гегешидзе уже в комнате не было.

Держа наготове наган, Ковшов подобрался к окну и осторожно выглянул наружу. С улицы донеслись голоса, топот ног и далекий выстрел.

Вошел Гегешидзе и зажег свет. Потрогал пальцем свежую дырку в стене.

— Из маузера бил, подлец! Такая собачья должность — рано или поздно убьют. Третий раз стекло разбивают.

К щеке он прижимал платок.

— Что это у тебя? — участливо спросил Ковшов.

— Стеклом поцарапал. Спрячь свой наган.

Ковшов спрятал наган и сел.

— А ты тут выдумываешь какого-то Ставраки, который еще в пятом году якобы расстрелял некоего Шмидта.

— Об этом Шмидте я плакал, как об отце,— сказал Ковшов.

Гегешидзе прошелся по кабинету.

— В общем, эмоции тут ни при чем,— заключил он.— У тебя доказательства есть?

— Будут.

— Отвечай — да или нет?

— Хочешь, я его при тебе допрошу?

— Я тебя умоляю! Утром покажешь мне протокол. Уже три часа ночи.

Четыре человека шли по ночному Батуму. Сзади — Дыбченко и Ковшов, впереди — Ставраки в сопровождении конвойного.

— Проклятый климат,— сказал Ковшов.— Малярия, холера ее возьми! Опять, кажется, начинается.

— Хина у тебя с собой?

— Что жру, что нет — один черт! Такая свирепая сволочь — никакая хина ее не берет.

Улица соскользнула вниз и вела к набережной. Они шли по булыжной мостовой. Очевидно, уже не первые сутки лил дождь.

Обляпав их грязью и заставив посторониться, на трех фаэтонах проехала свадьба. В переднем ехали зурначи. Во всю силу легких они дули в свои дудки, во втором — невеста и жених и в третьем, переполненном,— гости.

— Вот жисть! — проводив их глазами, эпически произнес Дыбченко.— Одни женятся, а другому, может, осталось десять шагов до стены,— и он кивнул на Ставраки.

— Вполне возможно, — согласился Ковшов.

Дойдя до конца улицы, вошли во двор. Это был грязный двор старого трехэтажного дома. В центре его торчал кран и стоял мусорный ящик. По внутренним стенам дома шли три открытых балкона. Старая винтовая лестница вела вверх.

Ковшов подошел к Ставраки, сказал доверительно:

— Только без фокусов, пристрелю — ясно? Ясно или не ясно?

Ставраки кивнул.

По лестнице поднялись на третий этаж.

— Кто-нибудь в комнате есть? — спросил Ковшов.

— Кому же в ней быть? Я одинок.

Ковшов достал ключ и открыл дверь.

Вошли. Дыбченко стал искать выключатель.

— Не трудитесь, — предупредил Ставраки, — хозяйка — дрянь, отрезала свет. Лампа, кажется, на комоде, но, помоему, кончился керосин.

— Нальем, — сказал Ковшов и чиркнул спичкой.

Осторожно, чтобы не треснуло стекло, прикрутил фитилек.

— Дыбченко, приведи понятых.

В комнате остались Ковшов и Ставраки.

Комната являла собой типичное жилище холостяка. Постель была не прибрана, на столе валялись засохшие огрызки колбасы, стояла пустая бутылка из-под «Кахури».

— Зря тратите время, — оглядывая комнату, сказал Ставраки. — Ничего такого у меня нет.

— Время наше казенное, — успокоил Ковшов.

Явились понятые: дворник и домовладелица—толстая, непричесанная дама в мужском пальто, надетом прямо на нижнюю рубашку.

— Разговаривать только по-русски, — предупредил Ковшов.

— По-русски плохо понымаэм.

— Тогда лучше молчать.

Понятые остались у двери. Дыбченко сел за стол писать протокол.

...В комнате все было перевернуто вверх дном. Ставраки стоял у стены, скрестив на груди руки, и смотрел, как роется в комоде Ковшов. Дыбченко сидел за столом. Перед ним лежал чистый лист, на котором было выведено только одно слово: «Протокол».

— Что вы рассчитывали найти? — спросил Ставраки. — Контрабанду? Подпольный гектограф? Пушку в разобранном виде? Скажите мне — что? Должна же быть какая-то логика!

Ковшов продолжал искать.

— Начальник, я нужно свинья кормить. Кричать будет голодный, — предупредила домовладелица.

— Не сдохнет, — сказал Дыбченко.

Ковшов выдвинул нижний ящик и среди немыслимого тряпья обнаружил пыльный офицерский китель. Китель был без погон и изрядно побит молью. Но нашивки и пуговицы еще сохранились на нем.

— Зачем вы храните офицерский мундир? — спросил Ковшов.

— Я горжусь, что когда-то служил на флоте. Чтобы это понять, нужно быть моряком.

— Я был моряком, — сказал Ковшов.

Он стал осматривать карман за карманом. Там не обнаружилось ничего. Машинально он прощупал подкладку. Под ней зашуршал какой-то листок. Ковшов дернул, и ткань поползла.

— Аккуратнее! Мне дорога эта вещь!

Ковшов вытащил сложенный вчетверо листок, исписанный химическим карандашом. Посмотрел на Ставраки. Тот вдруг мертвенно побледнел.

— Боже мой! — вырвалось у него.

— Что — боже мой? — насторожился Ковшов.

Но Ставраки уже взял себя в руки.

— Ничего, — сказал он.

С трудом разбирая почерк, Ковшов стал читать. Ставраки следил за его лицом, но виделось ему совсем другое...

Ворвался ветер, и грохот моря, и катер, то проваливающийся, то взмывающий на волну. И отчаянный крик чаек, вьющихся за кормой. И черные бушлаты вперемешку с шинелями. И лес штыков. И человек в черном кителе без погон — единственный среди всех — штатский. Он сидел на ступеньках, ведущих в трюм, открыв голову ветру. На коленях его была тетрадь. Он писал торопливым неровным почерком.

«Через час все кончится, — писал он. — Отсюда до Березани меньше чем час...

Когда до вас дойдет это письмо, меня уже не будет. Но я хочу, чтобы вы услы-

шали в тысячный раз: я вас люблю! Слышите, люблю, люблю! Я думаю только о вас одной! Я буду думать до самой последней секунды, пока залп не оборвет мысль...»

Катер качнуло, и всех стоящих наверху швырнуло на правый борт. Фуражка, лежавшая у его ног, покатилась по палубе. Молоденький матрос догнал ее, поднял и положил на прежнее место. Он посмотрел на писавшего, и в глазах его был почти языческий страх. Но тот не заметил ни своей фуражки, ни его взгляда.

«...Я представляю себе ваши руки, которые держат этот листок,— писал он,— и уже от одного сознания душа моя переполняется горьким, щемящим счастьем... Сейчас все случайное и мелкое отошло. Остались только вы и я. И то, что произошло между нами. Возможно, вы никогда не были той, которая живет во мне. Возможно, я вас просто себе придумал. Теперь уже не важно, так это или не так. Я счастлив, что вы вошли в мою жизнь и наполнили ее великим смыслом... Я люблю вас! Вдумайтесь в это слово — люблю! Даже если я был вам почти безразличен, это не может ничего изменить...»

Катер замедлил ход и остановился. Машина продолжала работать. От скалистого берега отвалили четыре гребные шлюпки и, подпрыгивая на волнах, направились к катеру. С грохотом заработала лебедка, и за борт побежала якорная цепь. Послышались отрывистые слова команды. Солдаты столпились у левого борта. Берег был слева, и оттуда поднималось солнце. Редкие, низкие, быстро бегущие облака то скрывали, то вновь открывали его.

«...Простите мне весь этот сумбур, я тороплюсь, времени действительно очень немного, и то, чего не успеешь сказать, уже не будет досказано после. Вот показалась моя Березань. Умоляю вас, не тревожьтесь. Я не страшусь того, что должно быть, и принимаю, как неизбежность: каждый несет собственный крест...»

Шлюпка ударилась носом о грунт, человек в черном спрыгнул на берег. Он увидел солнце, белые, из неструганых досок гробы и четыре столба, приготовленные для расстрела.

Он пошел к этим столбам. Трое солдат, сбросив ремни, рыли наспех могилу.

На пути его стоял офицер. Он снял фуражку и взволнованно заговорил. Человек в черном ответил, потом протянул сложенный вдвое листок и еще что-то сказал. Офицер кивнул и надел фуражку. В руке у него трепетал листок.

«Прощайте,— словно обожгло его.— Время мое истекло. Отныне счет пошел на минуты. Передо мной уже Березань — мой последний берег. Вот и все. Запомните, я вас люблю. Я целую ваши глаза, губы, руки. Прощайте! Живите. Храни вас господь. Я должен идти. Петя...»

Офицер закусил губу и сунул письмо в карман.

Ковшов оторвался от письма. Лицо его было страшным. На Ставраки смотрели воспаленные, ввалившиеся глаза.

— Дыбченко,— сказал он.— Понятых — за дверь! Мы поговорим с глазу на глаз.

Дыбченко и понятые ушли. Ковшов подошел к Ставраки.

— Шмидт? — тихо спросил он.

— Какой Шмидт? — побелевшими губами произнес Ставраки.

— Сам знаешь, какой. Я тебя сразу вспомнил.

Ковшов приподнял пальцем козырек своей кожаной комиссарской фуражки со звездой.

— Значит, послушай, что я скажу,— голос его звучал негромко и даже как-то интимно.— Этого хватит на десять таких, как ты. Ясно я говорю или нет? Ты меня понял?

— Вы не докажете,— также тихо сказал Ставраки.

Они стояли глаза в глаза.

— Не волнуйся, докажем. Я расстреливал меньших сволочей и, можешь поверить мне, сплю спокойно. Я хочу спросить о другом.

Ковшов снял фуражку, вытер ладонью лоб, оглянувшись, положил фуражку на стул. Сел на другой. Ставраки продолжал стоять у стены.

— Кому адресовано это письмо?

— Не знаю. Я не читал.

— Слушай, не валяй дурака. Ты слышал про комиссара чека Ковшова? Так вот, я и есть тот самый Ковшов.

Ставраки молчал.

— Кто эта женщина, которую он любил? Адрес?

— Не знаю никаких адресов.

— Знаешь, — убежденно произнес Ковшов. — Конечно, ты знаешь. Он это писал перед смертью и просил тебя передать. Ясно, как божий день.

Ковшов посмотрел на него, готовый к возражениям. Но Ставраки молчал.

— Какой же ты, должно быть, подлец, чтобы так обмануть человека! Он как на исповеди перед богом, а ты? Сволочь.

Он снова подошел к Ставраки.

— Я бы тебя сейчас расстрелял, честное слово! Но об этом позаботится трибунал. Так и так твоя песня спета. — Ковшов облизнул сухие губы. — Если ты хоть на каплю еще человек... — очень тихо сказал он, — если в тебе что-нибудь человеческое... Не для нас, а для собственной совести ты обязан сказать. Потому что тут такая любовь, перед которой нужно снимать шапки! Ты согласен со мной или нет?

Вместо ответа Ставраки, подавшись всем телом вперед, отшвырнул Ковшова, высадил плечом окно и выпрыгнул на балкон.

В конце длинного балкона стоял конвойный. Он вскинул винтовку и щелкнул затвором.

— Стой!

Но выстрела не последовало. Перекинув грузное тело через перила, Ставраки долю секунды смотрел в серый колодец двора с водопроводным краном, мусорным ящиком и мокрым от дождя булыжником. Потом разжал пальцы и полетел вниз.

...На балконы высыпали жильцы. Толкаясь в воротах, двор заполняли прохожие.

Ставраки лежал на спине, неестественно подвернув под себя правую руку. Глаза его были открыты и выражали недоумение.

Дыбченко вытащил из кармана газету с оборванными на самокрутки краями и, развернув ее, прикрыл ему лицо. Шел дождь, и газета сразу намокла. Из-под газеты между камнями побежала розоватого цвета вода.

— Та-ак, — сказал Ковшов. Он посмотрел наверх и поднял воротник.

На столе начальника чека лежало письмо, изъятое во время обыска у Ставраки.

— Ты знаешь, как я лично к тебе отношусь, но это не меняет положение дела, — Гегешидзе расхаживал вокруг стола. — В таких случаях разбирается трибунал.

— Черт с вами, — сказал Ковшов. — Под трибунал, так под трибунал!

Он вытащил из кармана наган и брякнул его о стол.

— Э-э-э! — воскликнул Гегешидзе. — Что за народ! У меня тоже нервы! Ты поражаешь меня, Ковшов!

Он подошел к окну, откуда безбожно дуло, зябко потер руки и уселся за стол.

— Все эти твои доказательства, Иван, — сказал он, — из области чистых предположений. Это, может быть, Шмидт, а может быть, и не Шмидт, а какой-то совсем посторонний Петя. Значит необходимо еще доказать, что мы действительно имеем дело со Шмидтом. Это раз, — Гегешидзе загнул палец. — Теперь — два. — Он взял со стола ручку, повертел ее и положил на место. — Кто такой этот Шмидт — большевик, мень-

шевик? А может, он вообще принадлежал к правым эсерам?

— Какое это имело значение в пятом году? — раздраженно заметил Ковшов.

— Слушай, мой дорогой, мы живем не в пятом! Сейчас, слава богу, двадцать второй. И, наконец, три,— Гегешидзе загнул третий палец.— Что из себя представлял Ставраки? Как у него оказалось это письмо, и имел ли он вообще отношение к расстрелу? Это все нужно еще доказать.

— Как я глупо строил допрос! — в сердцах произнес Ковшов.

— Теперь ничего не поправишь. Протокол, Ваня,—это протокол, а покойник— это покойник.

Гегешидзе поднялся, не торопясь, вышел из-за стола. Протянул Ковшову письмо.

— Вот,— сказал он,— храни у себя. Оставляем вопрос открытым. Отстраняю тебя от текущих дел, чтобы ты имел свободные руки. Нужно командировку — бери, поезжай. Принесешь доказательства и положишь на стол. Только без всяких понтов, я надеюсь, понятно?

СЕВАСТОПОЛЬ

Улица не имела особых примет. Она была похожа на десятки севастопольских улиц: тот же булыжник, через который прорастала трава, те же акации и те же стертые плиты тротуаров.

На углу, на низенькой скамеечке сидела неопределенного возраста старуха, закутанная в какое-то немыслимое тряпье. Старуха продавала барабульку. Рыба была разложена на мешке — по четыре барабульки в кучке.

— Почем торгуешь? — приценился Ковшов, беря сухую, как воблин хвост, рыбку.

— Я на обмен,— объяснила она,— сахарку у тебя не найдется?

— Чего нет, того нет,— признался Ковшов.

— А может, что из бельишка? Хоть старое — все равно.

— Имущество мое — все на мне,— сказал он, и старуха потеряла к нему всякий интерес.

Ковшов постоял, посмотрел кругом — номеров на домах не было.

— Соборная, четырнадцать, это где?— спросил он.

— Вон, от угла третий.

Ковшов отошел.

— Эй,— услышал он вслед.— Ты рыбу положь!

— Да положил! — И зашагал дальше.

Прямо с улицы он шагнул во двор. Забор отсутствовал. Скорее всего его растащили на дрова. На веревке, протянутой между стволами акаций, сушилось белье. Девушка лет шестнадцати собирала его в таз. У нее были выгоревшие под солнцем волосы, прихваченные черепаховым ободком.

— Здравствуйте,— сказал Ковшов.

— Здравствуйте,— сказала она, сбивая парусившую от ветра юбку.

— В этом доме жил Шмидт?

— А вы откуда знаете Шмидта?

— Значит знаю,— сказал Ковшов.

— По лестнице на второй этаж,— она никак не могла справиться со своей юбкой, и Ковшов отвернулся, чтобы ее не смущать.

В глубине двора стоял невзрачный двухэтажный дом со слезящимися от холода окнами. Каменная лестница в десять ступеней вела на второй этаж.

— А кто там сейчас живет? — спросил Ковшов.

— Из Бахчисарая, кажется, учителя.

— А родственников в Севастополе нет?

— Нет. Осталась сестра, но она в Петрограде. И Зинаида Ивановна, если не ошибаюсь, в Москве.

— Какая Зинаида Ивановна? — насторожился Ковшов.

— Не знаю. Она приезжала прошлой весной. У мамы есть адрес.

— Адрес? А как она выглядит из себя?

— Да как вам сказать — в общем, обыкновенно.

— Она останавливалась у вас?

— Нет. Просто мама была знакома со Шмидтом... Простите, пожалуйста, а вам для чего?

— Видите ли, я из чека. Ковшов. Будем знакомы, — он протянул ей руку. — Я вам сейчас все объясню...

В маленькой комнатке с низким потолком топилась времянка. Труба выходила прямо в окно.

У печки в кресле екатерининских времен сидела женщина лет сорока восьми. Грудь ее крест на крест была перевязана шерстяным платком.

— О Петре Петровиче? — переспросила она, и лицо ее озарилось внутренним светом. — Я могу без конца говорить о нем. Верочка, поставь чай. У нас есть что-нибудь к чаю?

Этот вопрос застал молодую хозяйку врасплох. Смущаясь присутствием Ковшова, она наклонилась к матери:

— Ничего. Только сахарин.

— Простите, вы пьете чай с сахарином?

— Да с чем придется, — сказал Ковшов. Он сидел на краешке стула, мял в руках фуражку и чувствовал себя крайне неловко.

Девушка взяла чайник и ушла за водой.

— О чем я бишь говорила? Да, Петр Петрович Шмидт. Не при дочери будь сказано, я была влюблена... Так, немного... Ну, он даже не замечал... Что вы! У меня сохранилась карточка от него. Вера, достань за иконой.

Девушка поставила чайник на печь, скинула тапочки и поднялась на диван. У нее были сильные ноги черноморской девчонки. Ковшов взглянул на них, покраснел и отвернулся к окну.

— Осторожнее, не помни.

Это была почтовая открытка. Женщина сдула пыль и, отодвинув карточку от себя, как делают все, у кого дальнозоркость, торжественно прочитала:

— «Дорогая М. П.»... М. П. —это я, — пояснила она. — Меня зовут Марией Павловной. «Дорогая М. П., — повторила она, — дайте мне через Федора пять рублей. Нет ни копейки на пропитание». Я, конечно, послала ему пятьдесят, он очень обрадовался и уплатил за месяц обедов для себя и сына. Тогда, слава богу, все было не так, никто не слышал про эти миллионы! На базаре я тратила два рубля, а теперь ничего не купишь и за двести миллионов!

— Мама! — девушка сделала страшные глаза и показала ей на Ковшова.

— Вам не нравится, что я так говорю?

— Нет, отчего же! Я и не такое слыхал — что правда, то правда.

— А когда вы последний раз видели Шмидта? — неожиданно для себя спросил Ковшов, хотя его интересовало совершенно другое, в частности, записка о пяти рублях, чтобы сличить почерк.

— Если не ошибаюсь, четырнадцатого ноября, — вспоминая, медленно стала говорить она. — Было около трех часов дня, когда за Шмидтом пришли матросы. Я как раз на секунду забежала к нему. В этот день он собирался в Одессу, а оттуда в Киев, чтобы увидеться с ней...

— С кем? — спросил Ковшов.

— С Зинаидой Ризберг. Я как раз была у него...

В комнату, обставленную только самым необходимым, пригибаясь в дверях, один за другим входили матросы. Среди них были Частник, Антоненко, Гладков.

— Петр Петрович, — сняв бескозырку, сказал Частник. — Мы за вами.

— За мной? — это известие поставило Шмидта в тупик. — Если митинг — исключено! Мне строжайше запрещено появляться на митингах. К тому же я вышел в отставку и должен сейчас уезжать...

— Нет, не митинг, — глухо сказал Частник. — Мы просим, чтобы вы приняли крейсер «Очаков».

— Как принял?

— Законно, как командир. Дело в

том, что «Очаков» восстал. Мы разоружили офицеров и думаем, что за нами поднимется флот.

— Но это безумие! — закричал Шмидт. — Вы представляете, что вы сделали? Крейсер безбронный, артиллерии никакой! Он даже не способен на оборону, даже не в силах защитить себя, а не то что грозить кому-то!

— Петр Петрович, — сказал Частник. — Вы знаете, что в Севастополе: город на улицах, город бурлит, с бастующими — солдаты местного гарнизона. Но к городу стянуты карательные войска, казармы окружены пулеметами! Начнется бойня, если не вмешается флот!

— Другими словами — принять удар на себя? — страшно волнуясь, произнес Шмидт. — Вы отдаете себе отчет, что это самоубийство?

— Но невозможно же ждать, пока откроют огонь по казармам, пока все потопят в крови!!

— Невозможно, —согласился Шмидт. — Это было бы подлостью. Он нервно заходил по комнате. Десятки глаз следили за ним. —Следует поднять над «Очаковом» красный флаг, — решительно произнес Шмидт, останавливаясь перед Частником. — И бросить всей этой сволочи вызов! Всей сволочи! —повторил он.

— Правильно, Петр Петрович!

— Но следует пойти дальше, — все более воодушевляясь, продолжал Шмидт. — Нужно им ясно дать понять — флот присоединяется к всеобщей российской забастовке — и послать об этом телеграмму царю, поставить государя в известность, что приказы его министров отныне для нас ничто, что силе будет противопоставлена сила и на каждую акцию последует ответный удар!

Шмидт замолчал. Присутствующие тоже молчали.

— Но все это может возыметь успех, — уже тише добавил он, — при условии, если мы будем поддержаны флотом.

— А если нет? — спросил Гладков.

— Если нет, — вздохнув, произнес Шмидт. — Что ж, мы выразим свой протест против готовящегося произвола хотя бы тем, что поднимем над крейсером красный флаг. Покажем, по крайней мере, себя людьми.

Шмидт быстро подошел к столу, вырвал из тетрадки листок и торопливо набросал несколько строк.

— Мария Павловна, — сказал он, — отправьте. Только непременно сейчас. Для меня это в высшей степени важно.

— Телеграмма состояла из десяти слов, — рассказывала Мария Павловна. — Они поразили меня, как громом: «Выезжайте немедленно. Вы мне нужны. Рискуем никогда не встретиться более...» И адрес: «Киев, Сенная, 3, Зинаиде Ивановне Ризберг». Если б я знала, что случится потом...

Воздух внезапно раскололся, и покачнулась земля. Треснув, посыпались стекла. Грохот слился в сплошной, нескончаемый гул. Казалось — рушится небо.

Мария Павловна выбежала во двор, полубосая, в халате, схватив в передней мужнин бушлат.

С моря поднимался багрово-бурый туман. За этой завесой дрожало странное, окрасившееся в непонятный цвет солнце.

Простоволосая, волоча мужнин бушлат, она очутилась на улице.

Сверху бежал народ. Все что-то кричали.

— Что случилось? — закричала она. — Умоляю вас, что случилось?

Какая-то девчонка обернулась к ней. Крикнула:

— Они убивают Шмидта.

Она бежала вместе с толпой. Обняв ствол акации, переводила дыхание, пытаясь справиться с подступившей тошнотой. Снова бежала. Потеряла бушлат...

За перекрестком открылось море. Бухта. Окутанные дымом корабли. Пушки. Огонь и грохот.

С Константиновской батареи, с Северной стороны, с броненосцев «Ростислав», «Чесма», «Меркурий», «Георгий Победоносец» — со всех сторон был огонь.

В центре стоял молчащий крейсер «Очаков». На крейсере полыхал пожар.

Она бежала по набережной. Вот памятник великому адмиралу — сюда девчонкой она ходила гулять... Теперь тут стояли казаки, преграждая дорогу толпе. На парапете устанавливались пулеметы. Толпа качалась плотной стеной.

...По палубе броненосца метался огонь. В огне, подобные языкам пламени, метались обезумевшие от ужаса люди. Захлебывались корабельные помпы. Брандспойты уже не справлялись с огнем. В схватке с раскаленной обшивкой вода улетучивалась клубами горячего пара.

А в грузное тело крейсера вбивали за снарядом снаряд. Крейсер уже умирал. Крейсер клонился набок. Рушились палубные надстройки. Скрипели, раскачиваясь в гнездах, стотонные оружейные башни.

И посреди этого ада стоял Шмидт. Одежда на нем висела мокрыми клочьями, волосы обгорели, черная копоть покрывала лицо...

«...Выезжайте немедленно... Вы мне нужны... Рискуем никогда не встретиться более...»

Горящие люди прыгали вниз. Кто-то спустил лодку, но у самого борта разорвался снаряд, лодку накрыло буруном, ударило о борт, и люди пошли на дно.

«Очаков» горел. Он уже превратился в сплошной факел, и только красное знамя билось на мачте в багровых отсветах пламени...

«Выезжайте немедленно... Вы мне нужны...»

...Закусив губу, она смотрела через море голов туда, где горел крейсер «Очаков».

По гостинице «Гранд Отель» полоснула шрапнель. Сверху посыпалась штукатурка. Толпа метнулась и побежала назад.

Она осталась одна на опустевшей набережной. Дым гнало ветром, от дыма першило в горле и слезились глаза.

— Господи! — молилась она вслух. — Сохрани его, господи! Ты великий, ты всемогущий, ну зачем тебе его жизнь? Я очень прошу тебя, господи!..

Рядом застучал пулемет. К нему присоединился второй, третий... И вдруг она услышала крик. В этом крике уже не было ничего человеческого. Так кричит смертельно загнанный зверь, увидевший глаза своей смерти.

— Братцы!.. Братцы!.. За что же вы!.. Бра-а-атцы!

То появляясь, то исчезая под водой, к берегу плыли люди... Она видела десятки голов, разорванных ртов, обезумевших глаз — она видела их, пока еще могла видеть. И с набережной по ним, таким живым, били из пулеметов.

— Что вы делаете?! Палачи!! — крикнула она во всю силу легких и кинулась на солдат.

Ее оттолкнули небрежно, как вещь. Она упала, да так и осталась лежать.

...Когда она очнулась, была уже ночь. Все еще продолжал дымиться «Очаков», но как-то лениво, почти без огня.

«Выезжайте немедленно... Вы мне нужны...»

По рейду рыскали прожектора. В полосах света черные тени катеров нащупывали плывущие точки и расстреливали их в упор...

МОСКВА

Ковшов стоял на площадке и стучал в дверь. Долго не открывали. За окном без стекол были видны тротуар, нечищенный снег и разбитый фонарь, покосившийся набок. Наконец, на цепочке приоткрылась дверь.

— Кого? — спросил в щель скрипучий старческий голос.

— Ризберг.

— Ошиблись, таких тут нет.

Дверь закрыли. Он чиркнул спичкой, поднял ее над головой и вновь удостоверился, тот ли номер квартиры. Тогда, разозлившись, он начал стучать ногой.

— Сказали же вам...

— Чека. Откройте! — и просунул в щель свой мандат.

Дверь мгновенно открыли. Он попал в длинный, полутемный коридор, заставленный ящиками и сундуками. На сундуках ревели примуса, на полу ползали дети, под потолком сушилось белье. На Ковшова смотрело несколько испуганных глаз.

— Ризберг, — повторил он. — Мне нужна Зинаида Ризберг.

— Ах, Зинаида Ивановна! — Женщина у примуса оживилась. — Так она ж Чернышева, уважаемый гражданин. По мужу их фамилия Чернышева.

Какая-то старуха быстро, как мышь, засеменила по коридору и постучала в боковую дверь.

— Нет их. Должно быть, ушли в магазин. Будете ждать?

— Непременно.

Ковшову подвинули табурет. Он сел.

— И давно она здесь живет? — он окинул взглядом облупившийся потолок и серые от копоти стены.

— С позапрошлого года.

— Та смирные — придут, уйдут. Не пьют, не скандалят. Аккуратно платят за свет...

— Я выйду на лестницу, покурю, — сказал Ковшов.

— Да курите вы здесь, — разрешила одна из женщин и, наклонившись, спросила его: — Что, из бывших?

— Из нынешних, — ответил Ковшов.

— Спекулянтка?

В этот момент скрипнула дверь, и на пороге появилась Ризберг.

— Зинаида Ивановна, а это к вам! — в интонации прозвучало что-то торжествующее и зловещее.

Она вскинула брови.

— Ко мне?

У нее было ничем не примечательное лицо.

— Ведь ваша фамилия Ризберг?

— Да, — кивнула она. — А что?

Все в коридоре превратились в слух. Даже примуса стали реветь потише.

Она была выше среднего роста, лет около сорока.

— У меня к вам дело, — сказал Ковшов. — Только, если можно, не в коридоре.

— Да, да, — спохватилась она. — Идемте ко мне, — роясь в сумочке, она не могла найти ключ. — Сию минуту.

— У меня мокрые ноги, — предупредил Ковшов. — Я у вас наслежу.

— Пустяки, не страшно.

Они прошли через разочарованный коридор, она открыла дверь и пропустила его в комнату.

Комната была небольшой, чистой и довольно уютной. На стене висел персидский ковер, у окна стоял ломберный столик. Окно выходило во двор.

Он рассматривал эту комнату, пока она снимала пальто и расстегивала пряжки на своих ботах.

— Садитесь, пожалуйста...

Ковшов сел.

— Я слушаю вас, — сказала она, усаживаясь на тахту напротив.

— Как бы это все рассказать... Я из чека. Только вы не пугайтесь.

— А мне нечего бояться чека.

— Вот и прекрасно, — улыбнулся Ковшов. Она ему все больше и больше нравилась. — Вам что-нибудь говорит такая фамилия — Шмидт?

Он видел, как лицо ее приобретает мертвенную бледность.

— А зачем вы спрашиваете меня о нем? Это было в другой жизни... С тех пор прошла тысяча лет...

— Я знаю, — сказал Ковшов. — Есть вещи, которые тяжело вспоминать, и все же я прошу вас вспомнить, что было четырнадцатого ноября девятьсот пятого года, когда пришла телеграмма, где он вам писал: «Выезжайте немедленно...»?

Она ответила после очень продолжительного молчания.

— Это довольно странный вопрос.

— Не хотите, можете не отвечать.

Но она ответила.

— Тогда не было ничего, — глядя мимо Ковшова, очень тихо сказала она. — Просто я никуда не поехала.

— Как? — вскрикнул Ковшов.

— А почему это вас удивляет? Ведь это же не выдуманный роман, а жизнь со всеми ее проклятыми мелочами, со всеми условностями и, как вам сказать... Я его почти не знала... Мы виделись в поезде сорок минут...

Ковшов был раздавлен и потрясен. Он сидел, уставившись в пол.

— Не понимаю, с чего это вдруг, — помолчав, спросила она, — вас интересует мое отношение к Шмидту? Может быть, потому, что он царский офицер?

— Да причем тут это? — вскочил Ковшов. — Вы решили, если я из чека...

— Что вам от меня нужно? — сухо перебила она.

— Ничего, — сникнув, сказал Ковшов. — Теперь уже ничего. Извините.

Он поискал глазами свою фуражку. Нашел.

— Стойте! — приказала она. — И, пожалуйста, объясните, что означает ваш этот визит и эти вопросы? Мне кажется, я имею право узнать.

Ковшов не ответил. Он долго и внимательно смотрел на нее.

— А я вас представлял себе не такой, — с неожиданной для нее искренностью и печалью признался он.

— Вы думали, я царевна из сказки?

— Нет, так я не думал, — сказал Ковшов. — Просто вы не любили его, а он вас любил. Просто, — повторил он. — Понятно и просто.

— Зачем вы так говорите? И откуда вы можете знать, что произошло между нами? Вы пришли меня оскорбить?

Он молчал.

— Я не знаю, — наконец тихо сказал Ковшов. — Но лучше мне было не приезжать.

— Вы видели во мне декабристку, ведь да? А я просто женщина, грешная и земная! Не каждой дано стать Жанной Д'Арк.

— Понятно, — кивнул Ковшов, собираясь уйти.

— Нет! — она стиснула ему руку. — Я вас не отпущу. Нам нужно поговорить. Не возражаете, если мы погуляем? Скоро вернется мой муж... Ну что вы так смотрите? Муж, — повторила она. — Ему это может быть неприятно.

Они бродили запутанными арбатскими переулками, утопавшими в сугробах. Только возле самых домов вились узкие стежки. Было морозно и сухо. Сыпал мелкий январский снежок.

— Ведь я не монахиня, — говорила она. — Мне сейчас сорок, а тогда было двадцать три — полуженщина, полудевчонка... Я не обязана была понимать... Все произошло сразу — встреча, переписка, революция, казнь — все смешалось. И среди этого — я одна. О, если бы я тогда знала!.. Но нам ничего не дано знать. Настает завтра... И все ушедшее, как далекий сон — не вернешь, не поправишь... Мы были вместе сорок минут — случайно, ночью, в вагоне...

И откуда-то издалека — из сна или из мечты — вышла женщина в длинном чеховском платье. Вуалетка скрывала лицо. А вокруг была сутолока вокзала: крик, беготня, носильщики, провожающие, официанты, жандармы... Чемоданы, баулы, узлы... Смех, слезы, пустые слова при прощании, когда уже не о чем говорить...

Курский поезд. Темный вагон. Купе. Кресла. Боковые места у окна — одно напротив другого.

Она села и стала смотреть в окно.

— Это место свободно? Разрешите мне сесть?

— Садитесь.

Послышался протяжный гудок, паровоз дернул, и станция медленно поплыла назад с носильщиками и жандармами, с бегущими, машущими, выкрикивающими слова, которых все равно не было слышно, и все это оборвала чернота.

Вошел проводник и поставил свечу.

— Это вы? — послышалось ей в стуке колес.

Она быстро повернулась от окна. Он сидел глубоко в кресле и смотрел на нее.

— Простите, я вас не знаю.

— И, разумеется, не желаете знать?

— Вы почти угадали.

Она снова отвернулась к окну.

— Я видел вас нынче десять минут, на ипподроме. Это было в полдень, вы сидели одна. К вам подошли дама и господин средних лет...— он говорил торопливо, боясь, что его могут прервать.— Вы сидели за столиком и пили «клико»... Внезапно вы обернулись, и меня поразило ваше лицо...

Не шевелясь, она смотрела в окно... За окном бежали огни, проносились столбы, таяли клубы паровозного дыма.

— Ваша воля — можете не отвечать и не верить ни единому слову... Кто я? Незнакомый вам человек... Искатель приключений? Вагонный шулер?

Казалось, она думает о чем-то своем.

— Меня поразило ваше лицо...— продолжал он.— Встречаются на Руси подобные лица, на которые одиночество налагает печать, эдакую отчужденность, безысходную грусть и тоску, от которой разрывается сердце...

Ей не было видно его лица — он все так же сидел глубоко в кресле...

— Конечно, откуда вам помнить меня? Вы скользнули тогда глазами, и ничто не остановило ваш взгляд. Одно из тысячи лиц в толпе. Это только случается в сказках, которые на сон шептала мне мать: принцесса в толпе вдруг узнала принца. Но, к сожалению, я не принц, и нет во мне ничего такого, что выделяло бы из других, и ежели вы скажете, чтобы я замолчал, я не произнесу больше ни слова.

— Нет,— улыбнулась она в темноте.— Этого я не скажу.

— Почему?

— Потому что вас забавно слушать.

— Забавно...—как эхо, повторил он.— Что ж, это лучше, чем ничего.

Он замолчал.

— Говорите,— попросила она.— Осталось тридцать минут. Я выхожу в Дарнице.

Ее забавляла эта игра.

— А хотите, я остановлю поезд? — таинственным шепотом произнес он.— Я готов на любое из самых диких безумств!..

— По-моему, безумство совершаю я, разрешая себе разговаривать с вами.

— Но почему? Умоляю вас — почему? Мы скованы условностями, как кандалами. Кто это выдумал: что должно — и хорошо, а что не должно — и, стало быть, плохо? В истории нет столь самонадеянных мудрецов!

— А Евангелие?

— Укажите мне это место в Евангелии, где сказано, что в поезде нужно молчать?

Она рассмеялась.

— Через тридцать минут вы исчезнете навсегда,— сказал он.— Я останусь один. Я никогда не узнаю, чем жили вы, что мучило вас, о чем вы думаете, просыпаясь ночами...

— Ну, это уж слишком! А зачем вам знать?

— В самом деле — зачем? — повторил он.— Все живут своей жизнью. У меня — своя и у вас — своя. Встретились — разошлись, и господь с вами! Каждому хватит своих забот.

— Мне страшно и дико слышать это от вас! Ведь мы точно совсем не знаем друг друга, и нет оснований для подобных бесед.

— Вот, вот — те же условности, так я и знал! А вы попробуйте быть самой собою: говорить, что думаете, не подби-

рая слов, поступать, как хочется, как велит сердце...

— Представляю себе скандал! — звонко рассмеялась она. — Вы же первый сочтете меня сумасшедшей!

— Не сочту! Обещаю вам — не сочту! Слово русского офицера.

— Вы офицер? — спросила она.

— Да, морской офицер.

— Не велика честь быть морским офицером. Они показали себя на войне.

— Если б дело стало за доблестью, — задумчиво произнес он, — нам доблести не занимать. Но войну решает не только доблесть.

— А если не доблесть, скажите мне — что?

— Я боюсь вам наскучить — экономика, социальный строй, то, что Суворов назвал «духом войска»... Давайте лучше говорить о другом. Вы в Дарнице живете с родными?

— Нет, я живу одна.

Поезд стал замедлять ход. Она поднялась. Он тоже встал и вдруг взял ее за руку. Она не отняла руки.

— Простите за дикость моей просьбы, — негромко сказал он, — но разрешите мне вам написать.

— Вы слишком оригинальны.

— Поверьте мне — никогда, ни единым словом, ни одним намеком я не оскорблю ваших чувств!.. Ни одна живая душа не узнает...

— Записывайте, — перебила она. — Дарница. Станционная, двадцать пять, Зинаиде Ивановне Ризберг. А ваша фамилия?

— Шмидт. Петр Петрович Шмидт. Надеюсь, вы мне ответите?

— Если письма будут стоить того.

...Они вышли вместе на пустынный перрон. Она протянула руку. Он наклонился и поцеловал. Она вздрогнула.

— Я успею вас проводить?

— Нет, нет — что вы! Слышите, второй звонок.

Они молча слушали, как пробил станционный колокол.

— Если вам будет тяжело, одиноко, тоскливо одной — дайте мне знать. Я рванусь вам на помощь!

— Хорошо, хорошо.

Она осторожно высвободила руку и, улыбнувшись ему сквозь вуаль, пошла к вокзалу.

У дверей она оглянулась. Он стоял возле вагона и смотрел ей вслед. На мгновение у нее вдруг появилось желание вернуться, побежать, что-то сказать еще, но она подавила в себе это чувство и, не оглядываясь, вошла в вокзал.

— Вот та́к, — сказала она. — Кажется, я не пропустила ни слова... Когда думаешь об этом тысячи раз, все встает, как живое.

Они стояли с Ковшовым в какой-то подворотне. На ней было вытертое пальто с кошачьим воротником, с которым так не вязались новые боты.

— А что было потом? — спросил Ковшов.

— Потом, потом... — повторила она. — Потом было шесть месяцев переписки — каждый день по письму... Какой-то почтовый роман, который мы придумали сами и который разлетелся к чертям... Очевидно, выдумать жизнь нельзя. Можно выдумать фасон платья. А жизнь — это жизнь, нужно жить каждым днем, не надеясь на волшебное завтра... — Она замолчала. — Потому что приходит конец, — ответила она своим мыслям. — И всегда приходит внезапно... Я надоела своей болтовней?

— Я боюсь, вы замерзли, — сказал Ковшов.

— Серьезно? А который час?

— У меня нет часов. Вы боитесь неприятностей с мужем?

— Да бог с ним, с мужем! Просто страшно остаться одной... Как-никак идет старость — отвратительная баба с клюкой... Хотите почитать его письма? — неожиданно предложила она, расстегнула сумочку и вытащила плотную пачку бумаг, перевязанную старой лентой. —

Все-таки это прекрасно, что мы говорим о нем... В своем последнем письме он был непонятно жесток и все зачеркнул... Но это было потом... А сперва...— она опять замолчала.— Ну, мне нужно бежать. Ведь мы с вами встретимся завтра?

Ковшов кивнул. Чувствовалось, что ей не хочется уходить.

— Вот так вот катится жизнь: муж, магазин, служба, а стоит оглянуться назад — и уже не веришь сама, что у тебя это было, что это вообще могло с кем-нибудь быть...

ПИСЬМА

Ковшов и еще несколько таких же неприкаянных командировочных стояли перед наглухо закрытым входом в некогда роскошную гостиницу «Метрополь».

За стеклом, по ту сторону массивной двери, была намертво приклеена пожелтевшая бумажка: «Свободных мест нет и не будет».

— Слушай, товарищ,— услышал он за спиной,— случаем ты не Ковшов?

Перед ним стоял приземистый паренек лет двадцати пяти в рыжей потертой кожанке.

— Я тебя сразу признал. Дербышев. Из Курского губчека. Вспомнил?

Ковшов протянул руку.

— Дохлое дело,— сказал тот.— Можешь прождать хоть год, хоть сто и ни на грош толку! Здесь живут с примусами и детьми — жилищный кризис!

— Пойду, пожалуй, спать на вокзал,— решил Ковшов.

— А что на вокзале? И спать — не выспишься, только что наберешься вшей!

— Ну а ты чего предлагаешь?

— Переспим на Лубянке.

— Где? — не сразу понял Ковшов.

— Ну, другими словами, в чека.

— Что ж, по-твоему, там заезжий двор?

— Заезжий, не заезжий, а нам место найдут — хоть в любой из свободных камер. Все равно выхода нет — не спать же нам на скамейке! — и он поежился от налетевшего ветра.

Камера ничем не отличалась от обычных камер. Две нары — одна над другой, вделанный в стену стол, тусклая лампочка под потолком и переплетенное решеткой окно с квадратом черного неба.

Ковшов сел на нары к столу, вытащил из кармана знакомую пачку, аккуратно снял ленточку и спрятал ее в карман. Это была плотная пачка листов, исписанных мелким убористым почерком.

Дербышев, пристроившись рядом с ним, стал разуваться. Дверь в коридор была приоткрыта.

Ковшов начал читать. В память ему врезались отдельные фразы, обрывки мыслей, слова, и все это, переплетаясь, выстраивалось в его мозгу в сложную связь чужих отношений.

«Когда вы ушли из вагона,— читал он,— я не спал всю ночь, дышал ночной влагой, и мне было весело думать...»

Он перевернул страницу и стал читать следующее письмо.

«...Мы оба почти одновременно закрыли свои старые книги жизни и стоим перед новыми томами, робкие и нерешительные...»

— Вот,— сказал Дербышев, протягивая кулак.— Две спички. Кто вытягивает короткую — лезет наверх.

— Нет,— возразил Ковшов.— Мне нужен стол, я буду читать.

— А чего? — поинтересовался тот.

— Сугубо секретное дело.

Дербышев нехотя полез наверх.

«...Краткая статистика истекшей нашей переписки привела меня к самому грустному выводу: на пять моих писем вы отвечаете одним. Если вам так скучно писать мне, то снизойдите хотя до кратких царских резолюций, кладите на каждом свой отзыв, как это делает наш самодержец, например: «Прочел с удовольствием», «Нахожу дерзким и бестактным»,— тогда, по крайней мере, я буду

знать, что не пишу в пространство. Сегодня я пребываю в таком жалком одиночестве...»

— Складно червь чешет! Почти что роман! — свесившись сверху, сказал Дербышев. — Баба?

— Отстань! — отмахнулся Ковшов.

«...Мне нужно вам ответить на ваш центральный вопрос: для чего мы переписываемся? Я переписываюсь с вами, потому что это отвечает моему желанию стать к вам ближе. Конечно, и тут вы опять можете поставить канцелярски-сухой вопрос: для чего стать ближе?..»

В коридоре послышались шаги — и в дверях остановился высокий человек в длинной шинели.

— А эти люди за что арестованы? — спросил он кого-то, кто шел за ним.

Ковшов поднял глаза и обмер. В дверях камеры стоял Дзержинский.

Дербышева, как ветром, сдуло с верхних нар, и теперь он переминался с ноги на ногу на холодном цементном полу.

— Это, как вам сказать, Феликс Эдмундович, — начал, выступая из темноты, плотный пожилой человек, по-видимому, комендант. — Словом, не арестованные они...

— А кто?

— Да наши, командировочные. Вот попросились переночевать.

— А вы не могли найти им более подходящего места?

Комендант молчал.

— Напишите объяснение и явитесь утром ко мне.

Дзержинский вошел в камеру. Комендант остался в дверях.

— Откуда? — спросил Дзержинский.

— Из Курского губчека. Дербышев моя фамилия.

— Оденьте, пожалуйста, сапоги. Вы простудитесь.

— Сейчас, Феликс Эдмундович, сейчас.

Дербышев сел на нары и стал с поспешностью обуваться.

— А я из Батума, — сказал Ковшов.

— Из Батума? А по каким, простите, делам?

— Да в двух словах, Феликс Эдмундович, не расскажешь. Тут очень сложный вопрос.

— Верю, что сложный. По пустякам не командируют в Москву.

Дзержинский замолчал, следя за тем, как Дербышев натягивает второй сапог.

— Значит так, товарищи, — сказал наконец он. — Поднимемся ко мне в кабинет. Там у меня есть диван и койка, как-нибудь устройтесь до утра. А утром я попытаюсь помочь вам попасть в гостиницу.

Быстрым, упругим шагом Дзержинский покинул камеру. Дербышев и Ковшов заспешили за ним. Встретившись глазами с Ковшовым, комендант сокрушенно развел руками.

— Располагайтесь, товарищи, — сказал Дзержинский, когда они вошли в кабинет. — А кто где, я думаю, вы решите сами.

За ширмой стояла железная кровать, покрытая грубым солдатским одеялом.

— Бери койку, — сказал Ковшов. — Мне все одно не придется спать — у меня по горло работы, — и он выложил груду писем на стол.

— Что это? — поинтересовался Дзержинский.

— Сугубо секретное дело, — сказал Дербышев, чтобы поддеть Ковшова.

Дзержинский выразительно посмотрел на него и взял наугад одно из писем.

«...Мне иногда думается, что оба мы ненормальны, — вслух читал он. — Право, по крайней мере мы должны казаться такими тем, кто узнал бы нашу переписку. Теперь шесть утра. Я уже встал. Вчера, как водится, на сон грядущий перечитал ваши письма. Всюду у письменного стола — пьянящий запах ваших духов. Всюду! Неотступно со мной. Давайте ваши руки, я их поцелую...»

Дзержинский поднял голову.

— Что это значит, товарищ Ковшов?

— Видите ли, Феликс Эдмундович,

это письма Петра Петровича Шмидта к Зинаиде Ивановне Ризберг.

— Шмидта? — Дзержинский помолчал. — А какое отношение вы имеете к ним?

— Ради этого я и приехал в Москву, — сказал Ковшов.

— Как ради этого? — не поверил своим ушам Дзержинский.

— Он эту самую Ризберг любил... — сбивчиво стал объяснять Ковшов. — Вся Россия любила его, а она — нет... Вот ведь какая история!

— И вы решили их рассудить? Так я понял? Интересно, кто дал вам право?

— Революция, — сказал Ковшов.

В этот момент зазвонил телефон. Дзержинский взял трубку.

— Да, — сказал он, — да. Сейчас, — и опустил трубку на рычажок. — Скажите, — он опять обращался к Ковшову, — у вас в Батуме нет более важных дел? В смысле контрреволюции там спокойно? По моим данным — далеко не так.

Ковшов не ответил.

— К сожалению, я должен идти. Но, надеюсь, мы еще продолжим беседу. Ничего себе порядки у вас в горчека!

И, не попрощавшись, Дзержинский направился к двери.

— Ну, можно сказать — влип! — снова разуваясь, воскликнул Дербышев. — Табак твое дело! Вмажут по первое число! Ты еще не знаешь Дзержинского!

— Слушай, — сказал Ковшов. — Заткнись! Без тебя тошно.

Он пристроился к письменному столу и сложил по порядку письма. Протер очки. Начал читать, беззвучно шевеля губами.

«...Получил, наконец-то получил от вас, дорогая Зинаида Ивановна, хорошее, радостное для меня письмо. Здравствуйте, друг мой! Возьмите меня так же просто, как я шел к вам, и хоть с крупинкой той веры, которую я чувствую к вам. Возьмите же меня, как шаткую опору...»

— Он что, сродственник тебе, этот Шмидт?

— Нет.

— Охота же была иметь из-за какого-то там неприятности!

— Ну будь человеком — спи! — взмолился Ковшов.

— Сплю, — и Дербышев отвернулся к стене.

«...Наша мимолетная вагонная встреча, наше медленное сближение в переписке — все это часто наводит меня на мысль о том, пройдем ли мы бесследно для жизни друг друга? И если не бесследно — что мы принесем друг другу: радость или горе?..»

На письменном столе зазвонил телефон. Ковшов недоверчиво посмотрел на него и не сдвинулся с места.

— Послушай, — сказал Дербышев.

— А что я скажу? — спросил Ковшов.

— Что есть, то и скажи. Может, как раз тебя вызывают.

Но спрашивали не его.

— Феликс Эдмундович? — сказали по ту сторону провода.

— Он ушел, — ответил Ковшов.

— Не можете ли сказать — куда? Вы из аппарата товарища Дзержинского?

— Нет, я случайно, — сказал Ковшов. — Мы здесь ночуем с товарищем, потому что в гостинице не достать мест.

— Будьте добры передать Феликсу Эдмундовичу, чтобы он срочно позвонил Владимиру Ильичу.

— Какому Владимиру Ильичу? — не понял Ковшов.

— С вами говорит Ленин.

— Ленин?! Простите, я не узнал.

Но по ту сторону провода уже повесили трубку.

— А, Феликс Эдмундович! — воскликнул Ильич, отрывая руку от трубки. — А я только что вам звонил.

В кремлевском кабинете Владимира Ильича в кресле сидел высокий сутулый человек в очках. Увидев Дзержинского, он встал.

— Знакомьтесь, — представил его Владимир Ильич, — Федор Васильевич Карпов. Он из Поволжья. Там сущий кошмар: люди мрут с голода. Пожалуйста, расскажите.

— Что рассказывать! — сказал Дзержинский. — Я сам знаю. Поверьте, товарищ, мы делаем все! Хлеб будет. Хлеб есть. Его только нужно перевезти из Сибири. — Дзержинский прошелся по кабинету и сел.

— Вы просили, — сказал Владимир Ильич, — внести в повестку завтрашнего Совнаркома внеочередной вопрос о чрезвычайных мерах в связи с хищением на транспорте? Так?

— Это не терпит отлагательства, Владимир Ильич.

— И вы просите санкции для применения в отношении виновных лиц высшей меры наказания?

— Речь идет о хищниках и подлецах!

— А не слишком ли круто мы берем? Расстрел — дело не шуточное.

— Нет, — твердо произнес Дзержинский. — Если самым решительным образом сейчас не пресечь, нам нечего будет везти в Поволжье! Хлеб уже тащат пудами, десятками пудов из вагонов, пакгаузов, складов! Плевать им на миллионы страдающих детей, на крестьян голодных губерний...

— Конечно, расстреливать жестоко, — сказал Владимир Ильич. — А как прикажете поступать?

Он посмотрел на Карпова. Карпов, потупясь, молчал.

— Завтра мы всесторонне обсудим вопрос, — резюмировал Ильич. — Все-таки это самая крайняя мера. Материалы переданы в секретариат?

— Да. Вместе с проектом постановления.

— Договорились. Завтра же и решим, — Ильич подошел к столу, спрятал в папку бумаги. — А что там за посторонние ночуют у вас? С каких это пор вы стали сдавать койки? — в уголках его глаз появилась хитроватая искорка.

— Это случайно, Владимир Ильич! Благо бы еще дельному человеку. А то попался какой-то чудак...

— Чекист? — поинтересовался Ильич. Дзержинский вздохнул.

— Чекист. Я застал его сейчас на Лубянке, прибывшего за тридевять земель, из Батума... Представьте себе этого комиссара чека, который штудирует старые письма Шмидта!

— Очаковца? — удивился Владимир Ильич. — А что за письма?

— Какая-то запутанная история, связанная с женщиной, которую якобы Шмидт любил.

— Вот как? — еще более заинтересовался Ильич. — Это имеет какое-нибудь отношение к трагедии, которая разыгралась потом?

— По-моему, это сугубо личный вопрос, — сказал Дзержинский. — И революция ни при чем. Лучше бы этот чекист боролся с контрабандой в Батуме. Завтра я всыплю ему по первое число!

— Феликс Эдмундович, здесь что-то не так! — сказал Владимир Ильич. — А вы не поинтересовались, что он пытается выяснить?

— Разбирается в сложностях их любви, чтобы задним числом оправдать или же осудить эту женщину, которая, по его мнению, не отвечала взаимностью на любовь!

Чувствовалось, что Дзержинский уже раздражен.

— Кто же ему дал это право судить? — спросил Владимир Ильич.

— Представьте, я задал тот же вопрос, и он мне сказал — революция.

— Так и сказал? Молодец! Феликс Эдмундович, это прекрасно!

Ленин обнял его.

— Вы серьезно, Владимир Ильич?

— Э, батенька, а мы начинаем черстветь! Это очень тревожный признак. — Ильич помолчал. — Значит вы говорите — чекист. Какой же он из себя? Молодой?

— Нет, не очень. По-видимому, бывший матрос. А почему вас это заинтересовало?

— Человек, поехавший ради чужой любви,— вдумайтесь, Феликс Эдмундович! Вы представляете, как он добирался сюда? Голодал, холодал, спал на вокзалах. Вы спросили сегодня — он что-нибудь ел?

— Думаю, ел,— неуверенно ответил Дзержинский.

— Вряд ли,— тихо сказал Ильич.— С продовольствием худо в Москве. И особенно для приезжих.— Он опять помолчал.— Мне трудно толком вам объяснить, но что-то в нем меня греет. Я очень верю в таких людей: в них бьется живое сердце. Между прочим, таким же был Шмидт.

— Простите,— сказал Дзержинский,— я представлял себе Шмидта иным.

— Каким? — спросил Ильич.

— Целеустремленным. Именно. И прежде всего.

— Разве целеустремленность исключает любовь?

— В определенных условиях исключает. Хотя бы в тех, в каких оказался Шмидт, не дрогнувший перед смертью. Такие личности чужды любви. Любовь расслабляет. Такие служат идее, которая составляет их жизнь.

Ильич долгим внимательным взглядом посмотрел на Дзержинского и молча отошел к окну. За окном лежал заснеженный кремлевский двор.

— Надеюсь, Феликс Эдмундович меня простит, если я раскрою одну тайну,— сказал он, обращаясь к молчащему гостю, который размешивал ложечкой чай.— Теперь дело прошлое и можно эту тайну раскрыть.

Ильич прошелся по комнате. Дзержинский стоял у стола. Гость сидел в кресле.

— Вы знаете, чем был для нас восемнадцатый год: в июле — левоэсеровский мятеж, в августе — убийство Урицкого, заговор Локкарта — в сентябре...

— Вы упустили выстрел Каплан,— напомнил гость.

— И выстрел Каплан,— кивнул Ильич.— И в этом самом «веселом» году, когда каждый удар взбесившейся контрреволюции ставил чуть ли не под сомнение саму Советскую власть, приходит ко мне товарищ Н. и просит, что бы вы думали—предоставить ему отпуск! Весьма подходящее время для отпусков! Должен заметить, что этот товарищ Н. занимал очень ответственный пост, и от его личных качеств, от его мужества и решимости зависело многое, в чем мы уже убеждались не раз. Итак, он просил двадцать дней, дабы пробраться в Швейцарию — нелегально, сбрив бороду и усы и таким образом изменив внешность,—с единственной целью — увидеть свою жену, просто побыть с нею.

Ильич посмотрел на Дзержинского, видимо, ожидая возражений, но Дзержинский молчал.

— Я сказал: это исключено,— продолжал Ленин.— Путь лежал через всю Германию, человека этого знали в лицо, его имя вселяло ужас в сердца врагов революции как в России, так и за рубежом. Они много бы дали, чтобы его убить, а он сам лез им в лапы! Все это я ему объяснил, но он был непреклонен. Вы знаете, чем он меня сразил? Одной-единственной фразой. Он сказал: «Эту женщину я люблю, поймите, я должен ее увидеть». И представьте, я понял его, ибо нет более убедительных аргументов, нежели тот, который он мне привел.— Ильич опять посмотрел на Дзержинского, и они встретились глаза в глаза.— Что может быть величественней, чем любовь? Чего бы все мы без этого стоили? Ортодоксальные сухари? Нет, мы земные люди. И революция немыслима без любви. Сколько великих дел было согрето любовью! — Ильич задумался и замолчал. Он снова смотрел в окно. По заснеженному кремлевскому двору шел не в ногу небольшой отряд курсантов.

— И чем же все кончилось? — нарушил молчание гость. — Этот товарищ погиб?

— Ах, вы о нем? — отвлекаясь от своих мыслей, сказал Ильич. — Нет, он прошел границы нескольких государств — туда и обратно. Разумеется, он более чем рисковал — не то слово! Но перед ним была великая цель! Впрочем, сами спросите его — это Дзержинский, который так странно сейчас рассуждал о любви!

Но Дзержинский молчал.

— Революция и любовь всегда рядом, — негромко сказал Ильич. — Эти понятия одинаковой чистоты...

«...Купите мне железный или стальной медальон, самый дешевый, я положу туда вашу телеграмму: «Работайте, я около вас» — и буду носить на груди, как крест на всю жизнь, как ваше благословенье... Я вас люблю...»

И тут впервые Ковшов по-настоящему представил себе его.

Вот он встал из-за стола, оборвав на середине письмо. Прошелся по комнате и открыл окно. За окном брезжил серый свет раннего утра. Была прозрачная тишина. Где-то в бухте, на корабле шесть раз пробили склянки. Он постоял у окна, возвратился к столу и сел.

«Вы пишете не в первый раз, что не хотите меня видеть...» — перечитал он и посмотрел на ее портрет.

С портрета смотрела надменная дама в длинном платье, широкополой шляпе, с раскрытой книжкой в руках.

Он обмакнул перо и продолжал писать:

«...Может быть, действительно, на переписку со мной вы смотрите, как на развлечение, которое есть — хорошо, нету его — не велика беда! Вы много раз мне писали об этом. Вспомните, проникнитесь тем, что вы у меня в жизни одна. Пожалейте наконец меня, Зинаида Ивановна! И позвольте мне приехать хотя на один день...»

Он отложил перо и спрятал в руки лицо. Он сидел так долго, без всякого движения. Какие найти слова, способные тронуть ее?

«...Я не имею никого, кроме вас, на свете... — повторил он. — Верьте, у меня есть много доводов, которые цензура письма решительно не позволяет сказать... Но я должен видеть вас, и вы не имеете права отказать мне в этом. Вы не имеете права не посмотреть мне вслед, когда я пойду на большое светлое дело, с которого многие не вернутся назад. Вы не имеете права отказать мне в этом...»

Он стукнул кулаком по столу и отбросил перо.

...Перед зданием севастопольской городской тюрьмы колыхалась толпа. Шел третий час ночи. Кирпичные стены освещались с вышек прожекторами. В решетчатых окнах горел свет. У тяжелых дубовых ворот, где круглые сутки маячили часовые, сейчас не было никого.

Толпа волновалась и чего-то ждала. Тянулись томительные минуты ожидания...

«...Здравствуйте, дорогая моя, здравствуйте, моя радость! Здравствуйте, свободная гражданка России!

Я жил эти дни, как не удается жить никому, никогда. Горел, состарился на пять лет... С пятнадцатого числа я перестал писать вам. Весь ум, весь талант, вся сила слов ушли на письма матросам, и они забастовали. Это увеличило страшный паралич охватившей Россию забастовки.

В день телеграммы о дарованной свободе мною был назначен митинг. Я говорил о том, кто и как завоевал свободу и кто и как может ею воспользоваться, если мы, рабочие, не доведем своих требований до конца.

Ночь провел с народом у здания тюрьмы, требуя освободить политических. Мне обещали освободить через полчаса...»

...Ворота тюрьмы распахнулись настежь. «Ура-а-а!..» — покатилось над толпой и вдруг оборвалось.

Слепя глаза, повернулись мощные прожектора, и одновременно из раскрытых ворот по людям в упор ударили пулеметы...

Все смешалось. Зажатая в узкой улице между стенами домов, обезумевшая от неожиданности толпа превратилась в стадо. Люди метались по лежавшим телам, кто-то рыдал, кричали дети... И все это перекрывалось дробью коротких очередей... Чернота резко граничила с ослепительным светом, усиливая панику и кошмар...

...На городском кладбище хоронили убитых. Низкие облака плыли над морем голов, над крестами и памятниками, над кладбищенской стеной, за которой все улицы тоже заполнили люди.

У свежевырытых ям, куда осыпались влажные комья земли, стояли некрашеные гробы с телами убитых.

«...На могиле был весь город, не менее сорока тысяч человек. Первым говорил городской голова, вторым я...»

— У гроба подобает творить молитвы. Но да уподобятся молитве слова любви и святой клятвы, которую я хочу произнести здесь.

Могильная тишина царила кругом.

— Клянемся им в том, — зазвенел его голос, — что мы никогда не уступим никому ни одной пяди завоеванных нами человеческих прав! Клянусь! — подняв руку, произнес Шмидт.

И толпа повторила:

— Клянусь!

— Клянемся им в том, что всю работу, всю душу, самую жизнь мы положим за сохранение свободы нашей. Клянусь!

— Клянусь! — пронеслось над морем голов.

Послышались сдавленные рыдания.

— Клянемся им в том, что между нами не будет ни русского, ни еврея, ни армянина, ни поляка, ни татарина, а что мы все отныне равные, свободные братья свободной России. Клянусь!

— Клянусь! — раскатилось вокруг, как гром.

...Потом он шел по улице в самой гуще толпы. Незнакомые люди подбегали к нему, обнимали его, жали ему руки.

Он шел легкой походкой, с непокрытой головой, в расстегнутом пальто, открыв грудь свежему ветру. Счастье светилось в его глазах.

И снова кабинет Дзержинского и усталый, осунувшийся Ковшов, сидевший перед пасьянсом из писем.

Он расстегнул пиджак, вытащил из кармана сложенное вчетверо последнее письмо Шмидта и сличил его с остальными письмами. Почерк был один и тот же.

«...Вы перевернули всю мою жизнь. Понимаете ли вы сами, сколько счастья дали мне ваши письма? Я не хотел этого в моей жизни. Я боялся за себя, я боялся за святость идеи, за которую должно бороться до конца, пока на свете существует неправда, пока эта неправда лежит основой нынешней государственности.

Я вас люблю. Это страшное, святое слово, и произносить его можно, только когда оно выливается из души, как молитва...»

Ковшов тяжело вздохнул и погасил лампу.

В комнате по-прежнему было светло. Наступил новый день.

Часть вторая

Они встретились на прежнем месте без четверти пять. Было уже темно. Ковшов не сразу узнал ее — что-то новое появилось в ее платье. Вместо шляпки на ней был шарф. Пуховый. Такие носили еще до войны.

— Прочли? — спросила она и, сняв варежку, подала ему руку.

Рука была маленькой. Она утонула в его руке.

— Прочел,— сказал он и вернул ей перевязанную лентой пачку.

Она небрежно опустила ее в сумку.

— А я бы не давал никому читать,— неожиданно сказал Ковшов и тут же пожалел об этом.

— Почему? — удивилась она.

— Не знаю. Только бы не стал.

— Значит вы осуждаете меня?

— А какое мне дело, чтобы осуждать?

— И опять ничего вы не знаете,— помолчав, сказала она.

— Может быть,— согласился Ковшов.

Вдруг он понял, что ему глубоко безразличны и эта женщина, и ее жизнь, и поздние сожаления, и отношения с мужем.

В подворотне гулял сквозняк.

— Я, пожалуй, пойду,— сказал ей Ковшов.

Он видел, как у нее задрожали губы.

— Не оставляйте меня одну,— умоляюще произнесла она.— Думайте обо мне что угодно, но выслушайте ради Христа... Я должна рассказать... Никогда... Никому... Столько лет... Вы умеете слушать... Я уже не могу!

Она заплакала. Ковшов не решился ее утешать.

— Ладно,— сказал он.— Пойдемте.

И вышел из подворотни. Не спрашивая куда, она покорно пошла за ним.

Они сидели вдвоем в бывшем холле гостиницы «Метрополь». Теперь здесь стояли «титан», койка дежурной, веники и ведро. Окно выходило на двор.

Она размотала свой шарф, и Ковшов обнаружил подведенные брови и завитушки волос. Он понял, что это ради него, и ему стало больно за Шмидта, и за нее, и за весь этот неустроенный мир, в котором все сложно и где нельзя осуждать никого.

Пришел Дербышев. Остановился. Посмотрел.

— А я-то думал! — сказал он.

— Что? — сверкнул глазами Ковшов.

— А так себе. Ничего особенного.

— Слушай, ты дуй своей дорогой! Дербышев усмехнулся и отошел.

— Что это он? — насторожилась она.

— Наплевать, не обращайте внимания. И приготовился слушать ее.

— Значит так,— сказала она. Он заметил — она всегда начинала со слов «значит так».— Каждый день в пять часов я получала письмо, каждый день далеко за полночь засиживалась над ответом...

Ковшов смотрел в окно на двор. Во дворе на телегу грузили бочки.

— Вдруг четырнадцатого ноября пришла телеграмма: «Выезжайте немедленно. Вы мне нужны. Рискуем никогда не встретиться более». Что такое? Не болен ли он? Не стряслось ли что-нибудь страшное? Эта телеграмма убила меня. Я пришла в отчаянье! Единственное, что я могла предпринять,— это послать телеграмму: «Перестаньте работать, умоляю вас, вы больны...» Ну почему вы так смотрите на меня? — спросила она шепотом Ковшова.— По-вашему, я поступила не так? Но нас же не связывало ничего, кроме этой кипы бумажек! Потому что жизнь — это в общем не то: это встречи, ожидания, разлуки, постель, простите за откровенность, а не бумага с чернилами, не перо и не почтовые марки!..— Она опять заплакала.

Ковшов отвернулся и посмотрел в окно. Телегу уже нагрузили бочками, и она выезжала со двора.

— Напрасно ждала я писем и телеграмм — наступило молчание. Я чувствовала, что-то произошло, а что — я не понимала. Наконец мне попалась одна из газет, где писали о мятеже в Севастополе, о восстании на «Очакове», во главе которого оказался Шмидт... Все смешалось в моей голове... Прежде я не читала никаких газет, теперь я прочитывала от корки до корки. По одной версии Шмидт бежал, по другой — утонул, убит и так далее. Повторяю, я просмат-

ривала много газет — они были разноречивы, трудно было понять, где правда, где ложь. Потом я услышала о том, что ему грозит смертная казнь... —Она замолчала. Ковшов старался не смотреть на нее. — С этой мыслью я ложилась спать, с этой мыслью я просыпалась... Было страшно представить, что его убьют. Все газеты писали тогда о Шмидте, все вокруг говорили только о нем... И вдруг однажды я поняла, что знала другого Шмидта... Вернее, совсем не знала его... Не знала, не понимала и не пыталась узнать... Я была просто дурой, самовлюбленной дурой!.. У меня трещит голова. Я выпью порошок.

Ковшов из «титана» налил кипятка.

— Мне и в голову тогда не пришло, что можно поехать, добиваться и увидеть его... Ведь, в сущности, кем я ему была? Случайная женщина в поезде, которую он видел сорок минут? — Она поднялась.— Я немного пройдусь, я сейчас успокоюсь...

Ковшов остался сидеть. Он видел, как она прошла до конца длинного коридора и возвратилась назад.

— Значит так,— сказала она.— Тридцатого декабря в Киев приехала Избаш Анна Петровна, его сестра. «Я из Очакова,— сказала она.— Я была в каземате у брата, и перед смертью он хочет увидеть вас» ... Тридцать первого декабря я выехала в Одессу. Наступил девятьсот шестой год...

ОЧАКОВСКИЙ КАЗЕМАТ

На море была небольшая волна, и маленький пароходик качало: он то зарывался носом в волну, то проваливался кормой.

Она сидела на палубе, на длинной скамье, и смотрела на свинцовые волны. Внутри образовалась какая-то пустота — хотелось ни о чем не думать, а просто сидеть и смотреть на гребешки волн, на падающих с лету чаек.

Вдруг палуба зашевелилась и хлынула на левый борт.

— Смотрите, вон остров и каземат Шмидта!

Она вздрогнула и поднялась. У нее перехватило дыхание. Но она переборола себя и медленно пошла к левому борту.

Она смотрела на серый пустынный остров, над которым возвышался маяк. В глазах ее все слилось, и как она ни силилась, так и не могла отыскать никаких строений и никаких казематов... Пароходик круто свернул, и остров исчез за кормой...

Извозчик привез ее в гостиницу, которую называли «Номера Таковенко».

Хозяин, маленький, неряшливо одетый человек, встретил ее на пороге.

— У вас есть свободные номера? — спросила она.

— Отчего же нет — все номера свободны. Можете взять любой.— Он подхватил ее чемодан и вошел в дом.

Они прошли через залу, где помещался трактир. Оттуда были вынесены все столы, и хозяйка, шмякая тряпкой, мыла затоптанный пол.

— Это, Соня, до нас,— доложил ей хозяин.— Будут постоем стоять.

— Что ж, милости просим,— она распрямилась и сдула со лба мокрую прядь.

У нее были ослепительно белые ляжки фантастической величины.

— Бесстыжая, опусти подол!

— Ничего, не ослепнешь,— и снова нагнулась мыть пол.

По шаткой лестнице поднялись на второй этаж. Хозяин открыл номер.

Она вошла, осмотрелась по сторонам: низкий потолок, грязные стены, обои в цветочках и следах от клопов. В рамке — олеография какого-то генерала и картинка цыганки с бубном в руках. Два стула, кровать, непокрытый столик, зеркало на стене, табурет с желтым тазом — вот, собственно, все.

— Так что позвольте ваш паспорт,— сказал хозяин.

Она порылась в сумочке и дала.

— И надолго вы изволили прибыть в Очаков?

Она решила не отвечать.

— Не скажете, где живет жандармский ротмистр Полянский?

— Так вы изволили приехать к нему?

— Нет, я приехала к лейтенанту Шмидту.

Он попятился, что-то пробормотал и осторожно прикрыл за собой дверь.

Не раздеваясь и не распаковывая чемодан, она тут же спустилась вниз.

...На улице спал на козлах извозчик.

— К господину жандармскому ротмистру Полянскому. Знаете дом?

— Как не знать! Их в городе всякий знает.

Громыхая колесами, они поехали через город. Город был небольшим. Он казался безлюдным. Снега не было, хотя стоял мороз. Со всех улиц она видела море и слышала, как шумит прибой.

Ротмистр занимал собственный дом. На цепи за забором бесновалась собака.

— По какому делу-с? — спросил ее нижний полицейский чин, который дежурил у двери.

— Пожалуйста, доложите, — сказала она, — по делу Шмидта.

Ее впустили, чин заспешил в кабинет, и тут же навстречу вышел сам ротмистр.

Предупредительно вежливо он поклонился ей.

— Как доехали? Как ваше здоровье?

— Спасибо, — сказала она. — Все хорошо. Я насчет свидания с лейтенантом Шмидтом... Мне говорила его сестра...

— Я догадался, — и пригласил ее в кабинет.

Он предложил ей стул возле стола, а сам сел не за стол, а напротив.

Она посмотрела на письменный стол: там стояла чернильница в виде башни, в хрустальном стакане — перья и карандаши и в рамке — портрет молодой дамы.

— Приятно видеть ваше участие в господине Шмидте, — ласково произнес он. — Я одобряю их вкус.

Она не реагировала на комплимент.

— Когда я могу надеяться на свидание?

— Мне очень жаль, но с этим вам надобно обращаться не ко мне. Это полностью зависит от генерала Григорьева. Их превосходительство — наш очаковский комендант.

— Тогда вы, может быть, передадите Шмидту Евангелие? — она протянула томик, который держала в руках.

— И этого, к сожалению, сделать я не могу, — он мягко отвел ее руку.

— А что вы можете?

— Вот... выслушать вас... Не угодно ли будет чаю? Моя супруга, — он посмотрел на портрет, — мастерица готовить чай.

— Нет, — сказала она. — Вы часто видите Шмидта?

— По долгу службы почти каждый день.

— И завтра увидите?

— И завтра, — кивнул он. — Но про наше свидание не скажу — опять-таки не имею права.

Он встал. Понимая всю бесполезность беседы с ним, и она тоже встала.

Он проводил ее до извозчика.

— Сударыня, рекомендую, не мешкая, выполнить мой совет, — сказал он, подавая ей руку, когда она поднималась в экипаж. — Их превосходительство — добрейшей души человек.

...Опять они загромыхали через весь Очаков. Все так же пусто и безлюдно было кругом, все так же виднелось море, и так же шумел прибой.

...Теперь вестовой провожал ее в кабинет. Они прошли через залу с колоннами, где еще стояла нарядная елка и звуки шагов скрадывал пушистый ковер. Здесь было тепло, царили тишина и уют, и сам комендант ей поначалу показался домашним. Он сидел в кабинете за огромным столом в одной тужурке с красными отворотами и пристально смотрел на нее поверх очков.

— Ваше превосходительство, — запинаясь, сказала она, — я только что

была у жандармского ротмистра. Он мне отказал, ссылаясь на вас. От вас целиком зависит разрешить мне свидание со Шмидтом.

Генерал смотрел на нее, сопел и молчал. Он не предложил ей стул, и она продолжала стоять.

— Видите ли, милостивая госпожа,— начал он, тщательно выговаривая каждое слово.— Прошу покорнейше сесть. Я много старше и опытней вас, потому беру смелость дать вам совет. Его сестра все рассказала мне. Признаться, я не очень постиг, в чем исключительный смысл, как объясняла она, ваших с ним отношений. Я только понял, опять-таки из ее слов, что вы виделись сорок минут, если не ошибаюсь, в вагоне. Так вот что, сударыня, я вам скажу,— генерал откинулся в кресле, снял и протер очки.— Словом, берите свои чемоданы и бегите куда глаза глядят. Да чем скорей, тем лучше! Вы молоды, ваша жизнь впереди, вы настроены романтично, как вся нынешняя молодежь. Это все возможно понять. Но что общего у вас с этим Шмидтом? Он преступник, судьба его решена, и помочь ему, верьте, не в вашей силе. Но какие последствия это может иметь для вас! Не доведи господи, там узнают,— генерал поднял палец и показал наверх.— Государь император и так взбешен...

— Генерал,— перебила она.— Шмидт для меня не преступник. Шмидт для меня человек.

Он насупился и надел очки.

— Сожалею напрасно потраченных слов,— произнес он обиженно, как ребенок.

— Господь взывал к милосердию, генерал,— глаза ее налились слезами, и она делала отчаянные усилия, чтобы не расплакаться тут перед ним.

Он выдвинул ящик, стал что-то искать, чтобы дать ей немного успокоиться.

Наконец, ей удалось совладать с собой.

— Ваше превосходительство,— сказала она.— Позвольте, чтоб Шмидту передали Евангелие.

И положила на стол. Он взял, полистал.

— Здесь много подчеркнутых мест,— и вернул ей назад.

— Боже мой! — вырвалось у нее.— Но ведь это же Евангелие! Его можно все подчеркнуть!

— Не знаю, не знаю, что там у вас между строк! Лучше сотрите.

— Я сотру,— согласилась она.— А корзину цветов можно?

— Какая корзина? Какие цветы?

— Гиацинты и ландыши...

Он не дал ей договорить.

— Нет, сударыня, это уж слишком! Это просто черт его знает что! Цветы да еще с корнями! Не хватает только оваций ему! Каков молодец — браво! — он совсем выходил из себя.

— Если нельзя с корнями, разрешите хоть без корней...

— Да вы смеяться пришли, что ли?! Слуга покорный, милостивая госпожа! Слуга покорный!

Он встал, давая ей тем понять, что аудиенция окончена.

Она продолжала сидеть.

— Вы не ответили насчет главного, генерал: когда мне будет дана возможность видеться с господином Шмидтом?

— Будь моя воля, то — никогда! Но, увы, не от нас зависит. Я жду депеши от полковника Ронжина. Вы будете извещены. Честь имею.

...Она вошла в номер, рухнула на кровать и расплакалась, как девчонка. Скрипнула дверь, и появился кот. За ним появилась девочка. Она принесла свечу.

Некоторое время девчонка сочувственно смотрела на женщину, которая плакала, отвернувшись к стене. Потом подошла и стала гладить ее плечо.

— Тетенька, а тетенька.

— Ну, что тебе? — не поворачиваясь, спросила она.

— Ось бачите маяк?

— Какой маяк? — повернулась она.

— Та це шо мигаеть. Коло того маяка сидит ваш капитан.

Вдали, со стороны моря, мерцал красный огонь маяка. За замерзшим стеклом он был едва виден...

Зинаида Ивановна раскрыла окно, и вместе с морозным воздухом в комнату ворвался гул моря. Теперь она ясно видела этот огонь. Он то гас, то вспыхивал снова, будто в море крупными каплями падала кровь.

«...Рад сообщить вам, что я жив, совершенно здоров и счастлив. Счастлив, как никогда, потому что только теперь могу умереть с глубоким сознанием исполненного долга. Я думаю, что моя смертная казнь была бы полезней для борющегося народа, чем моя жизнь. Эти мысли постоянно занимают меня...»

— Так что извините, барыня, просим закрыть окно.

Зинаида Ивановна обернулась. В дверях стоял хозяин. Девочки уже не было. От образовавшегося сквозняка пламя свечи метнулось, погасло и наступила темнота.

— Но почему мне нельзя открыть окно? — спросила она уже в темноте.

— Никак нельзя — жандарм не разрешает.

— Какой жандарм?

— Который тут теперь из-за вас.

— Хорошо, больше не буду.

Она слышала, как за ним захлопнулась дверь. В темноте комнаты на серой стене вспыхивали и гасли красные блики.

«...Главное, будьте покойны и не страдайте за меня. Повторяю вам: я счастлив...»

Она еще минуту, другую смотрела на эти отблески далекого огня, потом закрыла окно, и воцарилась темнота.

...Прошел день. Опять наступил вечер. Опять вошла девочка и внесла свечу.

— Барыня, а до вас жандарм в коридоре.

— Скажи ему — пусть войдет.

Вошел рослый жандарм и остановился в дверях.

— Господин ротмистр приказали передать, что они заедут к шести утра. Просят, чтобы были готовы.

— Господи, разрешили! — вырвалось у нее. — Ну конечно, я буду готова!

Она прислонилась спиной к двери, за которой затихали шаги жандарма. Потом кинулась к кровати, вытащила чемодан, стала выбрасывать на постель разные платья. Прикинула одно платье — не то. Взяла другое, третье... Наконец остановилась на сером в едва заметную клетку. Обрызнула из кувшина водой и повесила отвисаться.

Опять уложила чемодан, задвинула его под кровать. Делать больше ей было нечего. Тогда она придвинула стул к окну и поставила на подоконник свечу.

Приложила к стеклу пятак. Образовалась крохотная проталина. Она стала дышать на стекло. В проталине появился маяк — далекое солнце, указывающее путь кораблям.

Она смотрела на этот огонь, и красные всполохи то вспыхивали, то пропадали на ее лице.

«...Иисус Назареянин пришел в мир скорби и страданий, чтобы скорбеть, страдать и умереть, чтобы дать людям любовь и во имя любви отдать жизнь...

Сегодня утром в пять часов я проснулся, как всегда. Я люблю эти ранние часы, потому что могу свободно думать о вас, о наших трагических отношениях, о том, как сильно я вас люблю... Сегодня эти мысли смешивались с мыслями о далеком детстве. И любовь к вам и детские воспоминания — это все вылилось в одно чистое чувство, и к этому присоединилось что-то новое, что поселилось у меня в душе и чего я не могу объяснить... Это проникающее все мое существо сознание, что я исполнил долг свой и тоже отдал душу за други своя...»

...Крохотный ледокол, ломая припайный лед, пробивался к острову. За ним, качаясь на обе стороны, медленно полз катер.

Было еще совсем темно, и только по вспышкам маяка угадывалось нахождение острова.

Зинаида Ивановна стояла на палубе, холодный ветер бил ей в лицо, и то ли от этого ветра, то ли от того, что происходило сейчас у нее внутри, на глаза набегали слезы.

Катер пошел совсем близко от острова и стал огибать маяк. Теперь уже она различала — и башню маяка, и тяжелый приземистый каземат из серого камня, и двух часовых с ружьями на плечо, которые то сходились, то расходились.

Машина внутри катера заурчала, он начал пятиться к берегу кормой, и два матроса потащили через палубу обледеневелые сходни.

...Когда ее впустили, она не сразу увидела его. По всем углам еще пряталась темнота и лишь возле стола, на котором горела свеча, зыбкий и неуверенный, был островок света.

Он вышел из темноты и остановился перед ней. На нем была белая рубашка и расстегнутый черный китель без погон и со штатскими пуговицами. Но это все она разглядела потом, а сейчас видела только его лицо в мелких морщинках, его редкие, зачесанные назад волосы и серые, как будто выцветшие глаза, которые смотрели на нее робко и виновато.

Он хотел что-то сказать, но губы зашевелились, не издавая ни звука. И вдруг все лицо его передернулось, как от конвульсии, он закусил нижнюю губу, и она чувствовала, каких неимоверных усилий ему стоит сдерживать себя, чтобы не зарыдать в голос, а слезы предательски бежали по его щекам, он не замечал их и только все смотрел, смотрел на нее.

Ротмистр, стоявший возле, отвернулся.

А они смотрели друг на друга, в сущности, малознакомые люди, которые виделись во второй раз, и не было у них никаких слов, одно только горькое отчаяние, одно смятение и тоска, одна безысходность.

— Вот я какой, — выдавил наконец он. — Думали ли вы, что эти сорок минут в вагоне приведут вас...

— Не надо, — взмолилась она. — Ничего не надо... Боже ты мой, — вырвалось у нее. — Боже... Боже... Боже!..

Ей хотелось упасть на колени перед ним, целовать его руки, но она не сделала этого, понимая каким-то десятым чувством бестактность и неуместность всего.

А вместо этого она заставила себя улыбнуться и сказать просто, словно пришла к нему в дом:

— Ну, показывайте ваш каземат. Как же вы тут устроились?

Его точно встряхнули эти слова. Он засуетился.

— Да, да, разумеется!.. Я потерялся совсем... Простите мне мою слабость...

Глаза ее уже свыклись с темнотой, и она медленно прошлась по каземату.

Каземат был похож на огромный сарай. Железная койка, грубо сколоченный стол, три табуретки. На столе в оловянной тарелке — нетронутая еда, кусок черного хлеба, медный подсвечник и в нем свеча с желтым стебельком пламени.

— Ну что же я! Даже не предложил вам сесть! Садитесь сюда, вам будет удобно.

Он подвинул ей табурет. Она села за стол, и он сел — напротив. Жандармский ротмистр присоединился к ним.

И опять они долго молчали.

Она положила руку на стол. Он осторожно прикоснулся к ее руке и стал робко гладить ее.

— Вы чудо, — шепотом произнес он. — Вы самое поразительное из чудес...

— Вам это только кажется, — сказала она и, помолчав, добавила: — Говорите мне «ты».

В глазах его появилась растерянность, и он замотал головой.

— Я не смогу, — еле слышно произнесли его губы.

— Отчего же?

Он не ответил, а, опустив голову, прижал губы к ее руке. Он даже не целовал, а просто замер вот так.

Она положила другую руку ему на голову и провела по его мягким, как лен, волосам.

— Милый, милый! — шептала она. — Я вас никому не отдам...

— Не отдавайте, — не поднимая головы, в стол говорил он. — Возьмите меня себе... И держите крепко-прекрепко...

Слезы уже бежали, бежали из глаз. Она запрокинула голову и ловила их губами. Он не видел, и плакать было легко...

Снаружи послышался резкий свисток. За ним второй. Ротмистр встал.

— Свидание закончилось.

— Как закончилось? — закричал Шмидт. — Почему закончилось? Мы ж не успели сказать двух слов!

— Прощайтесь...

Вошла девочка и внесла свечу. Она застала Зинаиду Ивановну одетой. Зинаида Ивановна сидела у стола, положив голову на руки. Она была в перчатках и в пальто. Только шляпка валялась на полу возле кровати.

Девочка подняла и положила ее на кровать.

Зинаида Ивановна не обернулась. Очевидно, она так просидела весь день.

— Тетенька, принести самовар?

— Нет, — сказала она.

— А вы давеча что-нибудь ели?

— Я не хочу. Я буду спать.

На цыпочках, словно в комнате был больной, девочка вышла.

Зинаида Ивановна поднялась. Она взяла свечу и подошла к стене, где в деревянной рамке висело зеркало. На нее смотрело усталое, осунувшееся лицо с зареванными глазами. Она поставила свечу на угол стола и стала медленно раздеваться.

— Господи, — прошептала она. — Прости мой грех, я согрешила... Прости мои мысли... Мы не были под венцом... Я знаю, что это дурно... Но я не в силах совладеть с собой... Я хочу быть вместе... — Она вдруг испугалась собственных слов, испугалась собственных мыслей, которых и богу-то страшно открыть. Она погасила свечу и нырнула в постель.

...В гостинице уже спали, море сегодня молчало, и в окружившей ее со всех сторон почти физически ощутимой тишине слышалась такая мирная и такая покойная колотушка ночного сторожа.

Она лежала на спине, с открытыми глазами, отдаваясь непонятному, тревожному, впервые посетившему ее чувству.

«...Я все еще до сих пор чувствую и прикосновение вашей руки и вас всю... Это чувство близости любимой женщины не может принять форму мысли... Оно не могло иметь места на расстоянии, оно так сильно и так жизненно, что даже самая мысль о смертной казни кажется мне сейчас чем-то совершенно невероятным, уродливым и противоестественным... Я болезненно хочу жить...»

...Девочка вносила свечу в темноте и уносила погасшую утром, когда солнце светило в окно... Ледокол взламывал припайный лед... Поворачивался ключ в замке, отпирая дверь каземата... И опять поворачивался, запирая все ту же дверь... Она садилась в катер и выходила из катера.. Словом, шли дни...

Теперь уже она освоилась в каземате. И не замечала ни каменных стен, где прорастал тощий мох, ни двух жандармов, сидевших у дверей, ни ротмистра Полянского, который ни на секунду не оставлял их одних. А когда вдруг в окно смотрело солнце, то становилось и вовсе хорошо.

Вот и сегодня прошли облака и открыли солнце. Луч его лежал на полу — такой ласковый, светлый, что хотелось потрогать его.

Зинаида Ивановна и Шмидт обедали за столом. Они стали теперь есть вместе, потому что иначе он не мог есть.

Ели из общей тарелки, и только ложку она привезла свою — такую же, как у него, оловянную ложку.

— Я все время обдумываю нашу жизнь,— сказал он.— Все пришло слишком поздно, нам остались не годы, а дни...

— Не думайте об этом, Петя. Ежели нам сейчас хорошо, то и на том слава богу.

— Все приходит позже, чем ждешь...— словно не слыша ее, продолжал он.— И уже не остается самой жизни.— Он встал, прошелся и, обращаясь к ней, точно не было тут, кроме них, никого, проговорил тихо:— Я ведь прожил всю жизнь и даже не знал, что значит любить... Слышал, читал, но не знал, не представлял себе, какое оно на самом-то деле это странное чувство... И бог, Зинаида, ваш добрый гуманный бог посмеялся тогда надо мной, дав вкусить мне его в мои последние дни.

— Вы никогда не любили вашу жену? — осторожно спросила она.

— Нет, не любил, а так, жалел, и это было дурно, потому что все время приходилось лгать. Лгал, что люблю, только и единственно, чтобы было ей хорошо. Лгал из жалости. Я думал всегда, что моя задача дать счастье хоть одному человеку, забывая себя...

— И она была счастлива?

— Нет,— он помолчал.— Мы оба были несчастны. Но у нас был сын. И мне казалось, что так и нужно... Что самое главное в чем-то другом, далеко не личном... А ведь если вдуматься — переменчиво все, кроме связи человека с человеком; духовной, физической, безразлично какой... Если оборвется эта последняя нить — мир рухнет...

На прилавок ювелира легли золотые часы, браслет в мелких алмазах, колечко с изумрудом, золотой медальон с вделанной в него камеей.

Она смотрела, как пухлые, с волосами пальцы потрогали отдельно каждую вещь и спрятали в ящик стола. Потом те же пальцы отсчитали ей двести рублей.

— Так мало? — удивилась она.

— Достаточно-с.

Пальцы помедлили, роясь в пачке хрустящих купюр. Должно быть, в них, в этих пальцах, тоже шла внутренняя борьба.

— Однако видя ваше стеснение в средствах...

И прибавили еще пятьдесят.

На стол, на котором горела свеча, она выкладывала покупки. Здесь были семга, икра, ветчина, сыр, консервы и белый с лоснящейся коркой хлеб.

— Это все надобно съесть,— сказала она.— Я хочу взять с вас слово. А то вы исхудали совсем...

Но он не взглянул на еду. Он стоял у стола, обхватив плечи руками, и как-то странно смотрел на нее.

— Я сегодня не спал,— сказал он.

— Я привезла вам бром,— вспомнила она вдруг и полезла в сумку.

— Мне не поможет бром... Я знаю, я вас измучил... Мысли, проклятые мысли, от которых сходят с ума!.. А вам не кажется, что я помешан?..— Он резко приблизился к ней, и длинная тень от свечи метнулась за ним по стене.

— Нет,— сказала она.

— Я думал всю ночь о своей защите. Помните, как в Евангелии: «Когда же будут предавать вас, не заботьтесь, как или что сказать, ибо в тот час дано будет вам, что сказать». Это ложь! Это сладкий обман! В последний час ничего не будет. Все должно продумать теперь. Один опрометчивый шаг, одно неверное слово — и конец! И конец! — отрубил он.— Уже ничего не вернешь. А что, ежели не смерть? — Это был еле слышный шепот.— Ежели вечная каторга? Вы поедете следом за мной?

Она на секунду увидела его в кандалах, с бритой головой, в арестантской полосатой одежде и с бубновым тузом на спине.

— Нет.

— Нет? — одними губами переспросил он.

— Нет, — повторила она. — Нет.

Он понимающе кивнул и сказал спокойно, словно это касалось уже не его:

— Вы не любите меня.

В конце он не поставил вопроса. Он не спрашивал, а скорее утверждал.

— Я люблю вас таким, — сказала она, — каким вы представляетесь мне в моих глазах. Я люблю, — повторила она, — пока вы остаетесь собой... Я не знаю, какая цена за жизнь... И чего это будет вам стоить... Нужно ли это все только ради меня?

— Благоволите говорить за себя!

Рухнул мост, соединивший их, и он оказался далеко на той стороне.

— Я могла бы поехать из жалости, — глядя мимо него, сказала она.

— Ваша жалость мне не нужна!

— Равно, как если б я опустилась до лжи! — закончила она его мысль. — Я видела вас таким, каким видит вас вся Россия — мужчины и женщины, которые молятся вам...

— При чем тут они? — резко перебил он. — Здесь есть только вы и я, и каземат, и суд, и каторга или казнь, и то, что вы сказали мне «нет» и повторили трижды...

Она шла вдоль берега. Она шла безразлично куда, лишь бы идти, лишь бы бежать от мыслей. А мысли, как филер, преследовали ее, и не было от них никакого спасения...

Дул ветер, волны выбрасывали на берег крошеный лед...

«...Ваше душевное состояние я вполне продумал и понял... Один исход — казнь. Исход этот имеет свою хорошую сторону — это ясность, полная определенность. Второй исход не имеет для вас никакой ясности и определенности... Ехать за человеком, в которого не веришь, который кажется не таким, каким вы его рисовали себе, ехать неведомо куда — это и мучительно, и страшно, да и неестественно. Это надрыв. Да и я не приму этой жертвы: она унизительна и не нужна. Простите, но все это даже смешно...»

...Шатаясь, она поднялась по лестнице, прошла по темному коридору и толкнула свою дверь.

На столе горела свеча. Значит, девочка уже приходила и теперь ушла спать.

Она остановилась среди комнаты, сняла шляпку и стала смотреть на свечу. Из окна дуло, и пламя клонилось набок. В дверь постучали, вошел жандарм.

— Их благородие господин ротмистр приказали вам передать, что свидания завтра не будет.

— Как это не будет? Почему? — почти закричала она.

— Не могу знать.

Глубокой ночью она бежала через весь город. Тускло светили редкие фонари, лаяли из-за заборов собаки, ветер едва не сбивал с ног. Как назло, не попадалось извозчика.

У дома жандармского ротмистра дежурил знакомый ей нижний чин.

— Петр Константинович у себя?

— Сейчас узнаем-с.

Открылась и захлопнулась дверь, и тотчас же вновь отворилась — жандармский ротмистр вышел к ней. На этот раз он не звал ее в кабинет, а стал говорить в прихожей. Из комнат доносились сюда голоса, кто-то играл на фортепьяно.

— Только напрасно побеспокоили себя. Как же можно одной, через весь город! Мало ли лихоимцев бродят кругом — неровен час, могут обидеть...

— Петр Константинович, — сказала она. — Почему должны прекратиться свидания? Вы же знаете, как мы расстались вчера.

— Знаю, знаю, — беря ее за руку, сочувственно произнес он. — Если б зависело от меня! Но пришло предписание

свыше. Я не могу вам всего сказать... Впрочем, вы сами узнаете...

— Что-нибудь со Шмидтом? — задохнулась она.

— Со Шмидтом, голубушка, ничего не стряслось. Шмидта мы стережем крепко — ни на минуту не выпускаем из глаз...— он помолчал.— В Севастополе какая-то барышня покусилась на жизнь Чухнина. Она стреляла в него, но, бог милостив, не попала. Матросы штыками закололи ее, не доведя до помещения гауптвахты. А знаете, что явилось причиной всего?

Он поднял глаза, и в этих глазах она прочитала усмешку.

— Шмидт. Она мстила за Шмидта. И по сему ваши свидания прекращены.

— Но ведь это она, а не я! — вырвалось у нее.— При чем же здесь я?

— А кто ж говорит, что вы! Да вы бы и не решились. Чтобы пойти на такое, надобно забыть про себя. А это трудно. И еще как трудно. Куда как трудней, нежели стирать рубахи и говорить жалостные слова...— Он опять помолчал.— Не смею далее задерживать вас. Доброй вам ночи.

...И опять она бежала по пустым темным улицам.

В доме генерала Григорьева дверь открыл вестовой.

— Доложите их превосходительству,— попросила она.— И извинитесь за поздний час... Но мне невозможно ждать... Моя фамилия Ризберг...

Вестовой закрыл дверь.

Она ходила перед подъездом взад и вперед, и, точно насмехаясь над нею, скалили пасти медные львы с кольцами в зубах заместо дверных ручек.

— Их превосходительство заняты,— сказал вестовой,— и не могут принять.

...Она плакала, уткнувшись в подушку.

— Господи,— шептала она.— Я же его люблю... Люблю! Научи, что мне делать, господи!..

«...Клянусь вам памятью матери, не было у меня даже тени робости перед ожидающим меня приговором, я не думал об этом ни одного дня, вы одна, жажда видеть вас — вот все, что наполняло эти дни...»

Она поднялась и, шлепая босыми ногами по холодному полу, заметалась по комнате... Она путалась в полах своей длинной рубашки, натыкалась на мебель, на стены, она пыталась вырваться куда-нибудь из этой коробки, чтобы не слышать, но слова его повсюду настигали ее...

«...Вы переживали все совершенно иначе, и я никогда не пойму, как именно — слишком уж разно мы чувствуем... Знаю одно, что случись с вами в то время, когда я был свободен, одна сотая той беды, которая случилась со мной, я был бы около вас первым, в тот же момент. Я мог бы украсть, убить, приползти по рельсам ползком, но я бы был около вас...»

Она ощупью стала искать спички, чтобы зажечь свечу, наткнулась на них и случайно смахнула их со стола.

Опустившись на колени, она шарила руками по полу, ища этот проклятый коробок. Нашла. Стала чиркать одну за другой, пытаясь зажечь, но спички, должно быть, отсырели и только ломались в ее руках. Тогда она отбросила коробок и, добравшись ползком до кровати, выдвинула свой чемодан. Опять стала что-то искать, выбрасывая оттуда вещи...

«...Потом вы приехали... Эти краткие свидания не только не излечили меня, но еще больше растравили мне душу... Эта жажда жизни с вами, а не жизни вообще сделала из меня чуть ли не изменника тому делу, которому я так свято служил. Спасибо вам, вы излечили меня...»

Наконец она нашла то, что искала. Это были сонные облатки, которые она привезла с собой. Она разорвала фунтик, и высыпала их на ладонь. Получилась полная ладошка.

Чтобы, не дай бог, не испугаться и не передумать, она запрокинула голову и

одним движением бросила все это в рот... Теперь только глоток воды — и возврата не будет.

Она поднялась с колен, ощупью нашла кувшин, но вода в нем замерзла, и внутри был лед — твердый, холодный лед.

Тогда, преодолевая горечь и отвращение, она стала разжевывать их, и они захрустели у нее на зубах. Прижав руку к губам и испытывая сладкую муку, она делала глоток за глотком, всхлипывая и давясь...

«...Вы, как спокойный хирург, причинив мне последнюю боль, заставили вдруг очнуться, прозреть и отрезветь навсегда... Вы очень холодны и мудры. Спасибо вам за вашу неженскую мудрость...»

Все уже плыло в ее глазах, и она плохо соображалась со своими движениями. Шатаясь, она натолкнулась на дверь и, как была, босая, в одной рубашке, простоволосая, с неприбранной головой, пошла по длинному коридору. Ее шатало от стены до стены... Она хватала губами воздух, ноги переставали слушать ее. Так она добрела до лестницы, схватилась рукой за перила, но в руке не осталось сил, и безвольно, как мешок, почти без признаков жизни тело, считая ступени, покатилось вниз.

СУД

Когда она покинула больницу, уже наступила весна. Через булыжник пробивалась трава, и на деревьях открывались листья. Море был спокойно и удивительной голубизны.

Да и город стало трудно узнать — повсюду она встречала военных: артиллерийских, пехотных, морских; блеск эполет, разноцветность мундиров — все придавало городу праздничный вид. По улицам ездили казачьи патрули, на рейде стояли суда, направив на город пушки.

Не заходя в гостиницу, она пошла к зданию Офицерского собрания, где вот уже который день продолжался суд. Это был одноэтажный дом с небольшими окнами, ничем не приметный на вид.

Теперь этот дом был оцеплен солдатами. За цепью солдат стояла толпа.

Ожидался перерыв, должны были вывести подсудимых — любопытные ходили на них смотреть.

Она пыталась пробиться вперед, но ее не пустили. Кто-то даже ее толкнул.

В это время открылась дверь. Первым вышел конвой, держа наперевес винтовки, за ним матросы — человек около двадцати. Они улыбались толпе, кланялись, стаскивая свои бескозырки, кто-то совал им хлеб, колбасу, леденцы... Некоторые бросали медные деньги.

Как только их провели, появился Шмидт. Его конвоировали трое, также с винтовками наперевес.

Он шел в расстегнутом пальто, в меховой шапке, немного сдвинутой набекрень — энергичный, легкий, как человек на прогулке, которому все нипочем.

Он бы, конечно, не заметил ее, но она крикнула:

— Петр Петрович! — и помахала ему рукой.

Он вздрогнул, обернулся, на секунду замедлил шаг, и вот они соединились глазами через десятки голов и частоколы штыков.

— Вы приехали! — крикнул он.— Пожалуйста, заходите! Они теперь пускают ко мне!

Помещение гауптвахты, где содержался Шмидт, было просторным. Стоял обитый кожей диван, новый стол, дорогие стулья, керосиновая лампа висела под потолком, светя мягким, чуть желтоватым светом. Здесь было уютно и тепло.

Он протянул руки навстречу к ней, принял шляпку, помог снять пальто.

— Мне говорили, что видели вас в Одессе,— сказал он, усаживаясь возле нее на диван.

— Кто это вам говорил? — поразилась она.

— Сестра. Ну, как поживает Одесса?

Слегка помедлив, она ответила:

— Хорошо.

— Там всегда хорошо,— согласился он.— Скоро будут цвести каштаны.

— Да,— кивнула она.

Он разговаривал с ней, как с чужой, случайно зашедшей сюда знакомой.

У двери сидел пожилой жандарм; он дремал и не прислушивался к разговору.

— А я уж думал, вы исчезли совсем,— весело сказал Шмидт.— Загуляли себе в Одессе! — День-другой, и закончится суд. Сегодня была речь прокурора.

Ей хотелось крикнуть: «Не нужно валять дурака! Перестаньте, а то я заплачу!» — но она просто спросила:

— И что же?

— Все то же. Все то же,— повторил он.— Смертная казнь, причем не единожды — дважды: по сотой и сто девятой статьям. Ужас как интересно! — Он опять улыбнулся.— Надоел уже этот спектакль, где заранее розданы роли и заранее все решено.— Он нахмурился и тут же взял прежний тон.— Завтра слово защитников, послезавтра — мое, а потом — приговор, словом, не так уж долго, как-нибудь дотерплю.

Она с ужасом смотрела, как он юродствует перед ней.

— Петр Петрович...

— Что?

У нее перехватило дыхание.

— Что? — переспросил он.

— Ничего.

Вошел солдат и поставил на стол чайник.

— Вот это здорово! — оживился он.— Я буду поить вас чаем! От самого Высоцкого чай!

Она видела, как он обрадовался этой возможности не глядеть на нее, как он долго готовил чай, отсыпая заварку из пачки, как тщательно накрывал на стол, как перетирал стаканы, как растягивал время, точно зная, что кто-то придет, и уже не нужно будет играть веселость и паясничать перед ней.

И эти «кто-то» пришли, она слышала их имена — петербургские адвокаты, которых выписали на процесс.

Она встала.

— Жаль,— сказал Шмидт и помог ей надеть пальто.— Так и не поболтали. Нам положительно не везет — то ваш отъезд, то мои адвокаты... А может, все же выпьете чай?

— Нет,— сказала она.— Как-нибудь в другой раз.— И подала руку.

Он вяло пожал.

— Я много бы дал,— сказал он неожиданно серьезно,—чтобы увидеть вас в зале суда.

— Но это неосуществимо,— сказала она.— Разве мне разрешат?

— Ну придумайте что-нибудь,— он взял ее крепко за руку.— Поймите, мне очень нужно видеть вас там, хоть минуту, когда я буду стоять один среди чуждых и враждебных людей. Ну обещайте мне!

— Да,— кивнула она, и было непонятно, к чему относится это «да».

«Необходимо поговорить. Я буду ждать в коридоре. Надеюсь на вашу скромность. З. Р.»

Зинаида Ивановна сложила листок и опустила в конверт. Сделала надпись: «Г-ну штабс-капитану Сикорскому от Зинаиды Р».

— Вот передашь,— сказала она девочке.— Так ты его точно знаешь?

— Ага,— закивала та.

— Он сидит за крайним столом. А это на леденцы,— она сунула девочке монету.— Ну с богом, ступай.

В трактире Таковенко стоял дым столбом. Играл румынский оркестр, и пели специально выписанные из Бессарабии цыгане.

Хозяин катался между столами и кухней, как бильярдный шар. За стойкой с напитками сияла пышнотелая хозяйка в цветастом платье с рискованным декольте и обнаженными по плечи руками.

Девочка прошмыгнула к столу и дернула за рукав капитана.

— Ну, что тебе? — брезгливо поморщился он.

— Вам, — она протянула письмо.

Он посмотрел на конверт мутными от похмелья глазами и замотал головой.

— К дьяволу! Я устал! Ничего не желаю знать!

— Це вам, — повторила она и положила конверт на стол.

Он откинулся и начал читать. Почему-то понюхал конверт.

Потом он поднялся и стал застегивать свой мундир. Ему было лет двадцать шесть — двадцать семь, он был в отлично сшитом мундире и новеньких сапогах.

— Ты куда, Николя? — запротестовали за столом.

— За тобой тост!

— Это нечестно!

— Тс-с! — он повел рукой. — Господа, я вынужден удалиться. Неотложное дело... Пять-десять минут... Тс-с! — он приложил палец к губам. — Антер ну — дама. Надеюсь, больше вопросов нет?

Неверной походкой он пересек зал, стал подниматься по лестнице, оступился, едва не упал, кто-то бросился поддерживать...

— Прочь! Сам!

...В коридоре ожидала она.

— Я вам пишу, чего же боле, — сказал он, останавливаясь перед ней. — Честь имею представиться — штабс-капитан Сикорский к вашим услугам, мадам...

— Я... — она запнулась.

— Смелей! Смелей!

— Я знакомая Петра Петровича Шмидта...

— Как же! Рассказывали, слыхал, слыхал, но — мимо! Пардон, меня ждут! Чем могу служить?

— У меня просьба, — страшно смущаясь, сказала она.

— В чем просьба? В три слова — хватаем быка за рога!

— Только не здесь, — снова смутилась она. — Лучше зайти в номер.

— Будем конкретны — к вам или ко мне? У меня, простите, бордель, антер ну! Пардон, я несколько пьян.

Его качнуло, но он удержался на ногах.

— Можно ко мне, — сказала она и открыла дверь в свой номер.

...На столе горела свеча.

Он, шатаясь, прошел, опустился на табурет и облокотился о стол.

— Так что ж? — взгляд его упал на постель.

— Вы комендант суда? — спросила она.

— Временно. По долгу службы. С вашего позволения, пехотный офицер, дворянин и так далее... Задумали устроить побег? Подкупить часовых? Взорвать все к чертям? Прекрасно!

— Нет, — сказала она.

— Зря! Исключительный фейерверк, но — мимо! Мадам, я слушаю вас. Пардон, — он взял подсвечник и прикурил от свечи, — позвольте мне расстегнуть, здесь душно...

— Мне нужно быть завтра в зале суда.

— Это исключено! Никак невозможно! Трибунал, закрытый процесс, суд, подсудимые, прокурор, защита, охрана и более — ни души! Я сожалею... — он попытался встать.

— Мне необходимо... — сказала она. Я согласна на все.

— Так, — кивнул он, — мадам, это риск. Я рискую карьерой. Недовольство начальства, быть может — арест, заточение в крепость, но — мимо! Обсудили и наплевать! Вопрос: что я имею? Естественно — во имя чего?

— А что бы вы хотели иметь?

— Антер ну — вас.

Он попытался ее обнять, она отстранилась.

— Кескесе, мадам? Уговор!

— Погасите свет.

— Нет!

— Отвернитесь.

— Нет!

— Ну я очень прошу, — на глаза ее навернулись слезы. — Да поймите же, стыдно!.. Стыдно!.. Отвернувшись от него, она стала расшнуровывать башмаки...

Он тупо смотрел на нее, и вдруг схватился за волосы.

— Хватит!! — заревел он и что было сил ударил кулаком по столу. Подпрыгнул подсвечник, и, покатившись по полу, погасла свеча... — Господи! — застонал он. — Я подлец! Подлец! Я негодяй. Низкая тварь! Скотина! — Он стал хлестать себя по щекам. — Вы великая... Вы святая...

Когда Сикорский впустил ее в зал, Шмидт уже говорил. Она прошла к колонне, где стоял пустой стул, но не села, не позволила себе сесть, а осталась стоять и слушала всю его речь стоя.

— Я не посягал ни на чью жизнь, — говорил он, — не принадлежу ни к каким партиям, и мое мировоззрение согласуется с мировоззрением всего стомиллионного русского народа. Но меня судят, и мне угрожает смертная казнь...

Здесь он остановился, собираясь с мыслями, и посмотрел в зал. Взгляд его скользнул по колонне, возле которой стояла она, потом мимо колонны — он не заметил ее.

— Когда я вступил на палубу «Очакова», — продолжал Шмидт, — то, конечно, с полной ясностью понимал всю беспомощность этого крейсера —废бронного, который мог едва дать восемь узлов хода, и без артиллерии — там имелось всего две рукоятки от шести орудий, остальные орудия действовать не могли. Я понимал всю беспомощность крейсера, не способного даже к самообороне, а не то что к наступательным действиям, не способного даже уйти...

Но я знал, что не дальше как завтра будет открыт артиллерийский огонь по казармам, что это страшное злодеяние уже подготовлено и унесет много неповинных жизней. И это сознание не позволило мне покинуть ту горстку безоружных людей, которая находилась на «Очакове»...

Он опять посмотрел в зал и вдруг увидел ее. И она только одними глазами сказала ему, что она с ним, что тревожиться нечего и все будет у них хорошо, хотя она понимала, что все будет совсем иначе, и это «иначе» ни он, ни она не в силах уже изменить.

Теперь он говорил только ей одной, он рассказывал то, чего никогда не мог написать в письмах и что составляло его существо. Он показался ей удивительно красивым, удивительно мужественным и большим... Весь этот холодный зал, все эти люди, которые сейчас судили его, слились в ее глазах в одну серую массу. Она видела только его, слышала его голос, до нее смутно доходил смысл его слов, «только бы жил, только бы жил» — стучало в ее мозгу.

— В чем была наша сила, идущая, как казалось, вразрез со здравым смыслом? — говорил Шмидт. — Сила эта была в глубоком, проникнувшем все мое существо и тогда и теперь сознании, что с нами русский народ.

Мне говорят о статьях закона. Я не знаю, не хочу оценивать все происшедшее статьями закона.

В дни тяжелой борьбы народа за право на жизнь, что сегодня в глазах власти преступно, завтра принимается как заслуга перед Родиной. В дни испытаний есть один закон — закон верности своему народу...

Он говорил и смотрел на нее. А перед ее глазами, сменяя друг друга, чередой проходили картины — как все это происходило тогда, — туманные, без всякого звука, точно на экране иллюзиона...

— Люди сами пришли ко мне. Имел ли я право не идти вместе с ними? И я пошел, чтобы сделать все, что мог, чтобы остановить, не допустить убийства, противопоставить силе силу, а если это не поможет, то хоть вместе с ними умереть...

Так говорил он, а ей виделась залитая солнцем бухта Севастополя и командирский катер, рассекающий зеркальную гладь...

Ей виделось, как команда встречает его с адмиральскими почестями, как он поднимается по трапу на борт, как принимает рапорт и обходит строй...

Ей виделось, как тотчас вместе с его приходом, на мачте взвилось красное, цвета борьбы и крови полотнище знамени и стая сигнальных флагов, которые обозначали: «Командую флотом. Шмидт» ...

— ... Зачем не убили меня офицеры, когда я нарочно малым ходом, на миноносце, стоя один на мостике, проходил по борту вплотную все броненосцы, подставляя им открытую грудь свою?..

А ей виделся этот красавец миноносец с таким устрашающим названием—«Свирепый», идущий вдоль строя стоящих на рейде судов.

Ей виделся Шмидт, один на мостике, бледный и с непокрытой головой.

Но корабли зловеще молчали...

— ...Зачем не убили меня офицеры на «Пруте», когда я один вошел к ним, предлагая им убить меня, клялся им, что никто из них не пострадает, но что, если они не убьют меня, я освобожу потемкинцев?

Ей виделась белая, как чайка, плавучая тюрьма «Прут» и он один, безоружный, на палубе против толпы тюремщиков, требующий у них ключи.

Ей виделось, как кто-то из них — молоденький офицер—выхватил револьвер и направил на него. Как он медленно подошел к нему вплотную, так близко, что дуло уперлось ему в живот, а офицер, дрожа подбородком, смотрел на него и не находил в себе смелости нажать на курок. Как спокойно, точно у малого ребенка, он взял из рук его револьвер и выбросил за борт...

— ...Отчего я не был убит на «Очакове» под этим невиданным в истории войны стальным градом?..

Перед ее глазами встал этот горящий корабль — один под перекрестным огнем десятков орудий, только вздрагивающий от ударов и не отвечающий на огонь.

Ей представилось, как коробится раскаленный металл, как вылетают заклепки, как с расстояния одного узла прошивают его снаряды, как он клонится набок, точно живой, и гигантские броневые башни, давя надстройки, ползут из гнезд и срываются за борт...

Как мечутся чайки, сходя с ума, как они летят в пламя и падают в море живыми комками огня...

— ...Отчего не убили меня на «Ростиславе», когда офицеры издевались надо мной, и я совершенно уже терял силы, но все же искал смерти? Ко мне подошел адмирал Феодосьев и спросил что-то, не помню что. Но я помню, как я ответил, что одна только смертная казнь остановит меня...

Она видела, как его, полумертвого, вносили на борт, как накинули шинель на его полуголое тело, как волочились ноги, когда его вели, а вернее, тащили...

Видения прошли и открыли его лицо. Каким же оно было прекрасным! Как прекрасны были эти выцветшие глаза, одухотворенные мыслью... Она до головокружения любила его.

— ...Для того я остался в живых,— говорил Шмидт,— чтобы быть поставленным здесь, у скамьи подсудимых, чтобы могла видеть Россия — соучастница дел моих, что судят за то, что я остался верен народу.

Я не прошу снисхождения и не жду его. Велика, беспредельна власть, но нет робости у меня, и не смутится дух мой после вашего приговора.

Стихийная волна жизни выделила меня из толпы. Я знаю, что столб, у которого встану я принять смерть, водружен на грани двух разных исторических эпох. Позади, за спиной у меня, останутся народные страдания и потрясения тяжелых лет, а впереди я буду

видеть молодую, обновленную, счастливую Россию. И я спокойно пойду на смерть...

И вот наступил тот самый, самый их последний час. Только что огласили приговор и позволили попрощаться — прямо здесь, в помещении суда.

Ротмистр Полянский, за которым Зинаида Ивановна шла вместе с сестрой Шмидта, сказал:

— Шмидта к повешению. Трех матросов к расстрелу.

Их привели в комнату, которая примыкала к зале, где происходил суд. Осужденные еще находились там — они прощались друг с другом. Через плохо прикрытую дверь сюда доносились слова:

— Прощайте!

— Простите!

— Прощайте!

— Прощай, Шмидт, дорогой человек! Святой наш товарищ!..

Наконец, окруженный конвойными, вошел он. Лицо его было бледным и сосредоточенным. Сел на длинную лавку, стоящую вдоль стены. И она с его сестрой сели.

Горестно усмехнувшись, он посмотрел на нее.

— Видите, как все кончилось, Зина...

Она вонзила ногти в ладонь и не проронила ни звука.

Один из защитников принес им поесть: залежалые бутерброды с высохшим сыром и высохшей икрой.

— Петя, если бы мама была жива...— начала Анна и не сумела договорить.— Если бы мама была жива...— повторила она и опять осеклась.

— Не надо.

Анна покорно закивала головой и стала гладить его колено.

Зинаида Ивановна механически ела сыр. Она отламывала по маленькому кусочку и жевала этот проклятый сыр — жесткий, как резина, и кисловатый на вкус.

— Что-то горло болит,— сказал Шмидт.— Пополощу бертолетовой солью.

Ей казалось, что она сейчас закричит, как деревенская — в голос, но внутри была пустота...

Ротмистр подал знак конвойным, чтоб они подошли.

Она поднялась и вдруг рухнула перед ним на колени и припала к его руке.

— Что вы! Что вы, Зина... Зачем? — Он поднял ее, и тут же их разъединили конвойные и сразу его увели.

Комната опустела. Она осталась одна. Все было прежнее — пол, потолок, стены и эта скамья, на которой они сидели втроем. Но не было больше его.

Медленно, как в бреду, прорезалось сознание. Сейчас их всех поведут, а она почему-то здесь... Нужно скорей, нужно бежать, а то она опоздает... Нужно бежать...

Она бежала, продираясь через толпу. По всему пути, насколько хватало глаз, по обе стороны улиц стояли люди. Они забили балконы домов, заполнили крыши, и через этот живой людской коридор вели осужденных.

Впереди — казаки с пиками наперевес, за ними, в кольце солдатских штыков,— матросы, за матросами сразу Шмидт, и за Шмидтом еще трое — Антоненко, Частник, Гладков, как и Шмидт приговоренные к смерти.

Она долго бежала, чтобы поравняться с ним, она задыхалась, и ноги уже отказывались бежать.

Он видел ее и только кивал и пытался подбодрить глазами.

Ее все время задерживали, и она отставала от него. И тогда, решив, будь что будет — пускай застрелят, пускай сомнут, она сделала нечеловеческое усилие и, вырвавшись наконец из толпы, побежала вперед.

Мимо казаков, мимо солдат — она взяла его под руку и пошла рядом с ним.

На них смотрели тысячи глаз, им кла-

нялись до земли и крестились, как при покойнике.

Матросы срывали с бушлатов погоны и бросали их под ноги, в пыль.

— Прощайте, — говорил Гладков, обращаясь в толпу. — Под крест идем!.. Искали жизни, а нашли смерть... Прощайте...

Она нагибалась, поднимала погоны с земли, отряхивала пыль и зачем-то прятала в сумочку...

Прошли дамбу. В конце — легко покачивался на волнах знакомый катер, тот самый, что возил ее в каземат.

Ротмистр торопил. Она хотела сказать что-то очень важное Шмидту, но это важное вдруг вылетело из головы... Она перекрестила его. Он неловко обнял ее и поцеловал в лоб. Отошел. Остановился. Кивнул. И спрыгнул в катер. За ним погрузили всех остальных.

Она мучительно пыталась вспомнить, что же такое она хотела сказать... Что же такое? Что же такое?..

За катером вскипел бурун, и он тяжело отвалил от пирса.

— Петя! — крикнула она что есть сил. — Петя!..

Но он стоял к ней спиной и уже, очевидно, не слышал.

А катер все уходил, уходил, превратился в черную точку и вскоре вовсе пропал из глаз...

— Вот и все, — сказала Зинаида Ивановна и повторила раздельно: — Вот и все.

За окном уже занимался рассвет. Какие-то люди с полотенцами спешили по коридору. Прошла уборщица с ведром.

— Я еще некоторое время оставалась в Очакове. Анна уехала хлопотать в Петроград. Ее принимали сановные лица, говорили какие-то рыбьи слова, а я сидела все дни одна, молилась и надеялась, что произойдет чудо... Помилование в самый последний момент, как пишут в романах. Но никакого чуда не произошло, разве что повешение заменили расстрелом.

...Лодка ударилась о каменистое дно, и Шмидт спрыгнул на берег. Его ослепило солнце. Он увидел гробы и четыре столба, приготовленные для расстрела.

Он пошел к этим столбам. Три солдата без поясов наспех рыли могилу.

Шмидта остановил офицер. Это был Михаил Ставраки.

— Миша? — остолбенел Шмидт.

— Прости меня, Петя! — он снял фуражку. — Прости, прости! — По щекам его потекли слезы. — Меня назначили... Я не мог... Не посмел отказаться... Мы же дружим с двенадцати лет! Вместе учились!.. Это какой-то жуткий кошмар... Что я скажу твоей маме?

— Ничего, — сухо ответил Шмидт. — Она умерла. Прикажи лучше целить в сердце. Этим ты крайне обяжешь меня.

— Но ты простишь? Ты простишь? Ты войдешь в мое положение?

— Слушай, — вдруг сказал Шмидт. — Отнесешь письмо. Она живет в гостинице. Ее фамилия Ризберг.

Он передал ему сложенный вдвое листок и торопливо пошел к столбам.

Письмо было написано карандашом. Ставраки бегло взглянул, сложил его пополам и сунул себе в карман.

Шмидт не слышал, как зачитывали приговор, он ничего не видел. Обхватив голову, он сидел на земле.

Билось о камни море. Чайки плавали на волне. Качались пустые лодки.

— Господин лейтенант, пора, — над ним стоял ротмистр Полянский. — Приговор прочитан. Нужно кончать.

Шмидт надел фуражку и встал.

Около столбов он попрощался с матросами. Частник обнял его, уткнувшись лицом в плечо.

Солдаты стояли, опустив ружья. Многие плакали.

— Командуйте же! — нетерпеливо произнес Полянский. — Нельзя же так! Вы ведете себя, как баба!

— Готовьсь! — крикнул Ставраки. — Огонь! — пригнулся к земле и закрыл руками лицо.

Запела труба, и ударил залп. Шмидт и Частник упали замертво. Остался Антоненко, и остался Гладков.

— Еще раз — не все! — крикнул Полянский.

— Огонь!

Снова залп. Упал Гладков. Антоненко схватился руками за столб. Глаза его выражали детское недоумение.

— Вот и кровь моя льется,— сказал он и потрогал кровь.

Полянский выстрелил ему в голову.

Матросы бросали ружья и бежали к воде. Кто упал в обморок. Кто бился в истерике.

Ставраки прыгнул в лодку:

— В город! Десятку на водку — быстрей!

...Он стоял, заплаканный, перед ней. И она тоже стояла. У нее были сухие глаза.

— Где письмо? — просила она.— Вы пришли передать письмо?..

— Да, письмо,— вспомнил он и начал рыться в карманах. Он вывернул все их один за другим. Письма не было.

— Боже мой! Я его потерял... Какое несчастье! Я же помню, как он дал его...

— Убирайтесь,— тихо сказала она и вдруг крикнула что было сил:— Убирайтесь!

...Она шла по острову. Ее вели рыбаки. Столбов уже не было. На их месте чернела земля. На этой свежей земле кто-то выложил крест из белых камней.

— Из Очакова камень везли,— сказал один из мужчин. Потому что они наши.

Она кивнула, не повернув лица. Опустившись на корточки, она гладила белый камень. Потом легла на этот каменный крест и обняла землю руками. Она плакала в голос, как деревенская баба. А вокруг стояли деревенские мужики. Они ее понимали.

— А что было потом? — спросил Ковшов.

— Потом? — переспросила она.— Потом... потом... Потом была мировая война, революция, снова война, но все это меня не касалось... Все это шло стороной... В восемнадцатом вышла замуж. Но это неинтересно. Это другая жизнь.— Она вытащила папироску-гвоздик и закурила, затягиваясь жадно и глубоко.— Простите, который час? — спросила она проходившего мимо мужчину.

— Без четверти восемь,— ответил тот.

— Господи, нужно бежать. Мне еще ехать и ехать до этой работы, и в трамвай-то не втиснешься — толкотня...

Закуталась в шарф, надела варежки.

— Не провожайте, я выйду сама.

Ковшов возвратился в номер. В комнате не было никого, кроме Дербышева, который чистил щеткой штаны.

— Разобрались? — спросил он.— И охота тебе была с этим всем канителиться?

— Дурак,— беззлобно сказал Ковшов.

— Это еще баба надвое сказала, кто из нас обоих дурак.

— Слушай, у тебя есть конверт?

— Только без марки.

— Марка у меня своя.

Ковшов подошел к Дербышеву и взял конверт. Присев на койку, написал карандашом адрес: «Москва, Староконюшенный, 5, квартира 8, Ризберг», но тут же зачеркнул и переправил на Чернышеву. Подумав, прибавил две буквы: «З. И.» Достал из кармана письмо Шмидта.

«...Вот и все,— ударило в глаза.— Запомните, я вас люблю. Я целую ваши глаза, губы, руки».

Ковшов сложил письмо и спрятал его в конверт. Послюнявил края. Постучал кулаком. Аккуратно приклеил марку и, поднявшись, взял свой пустой чемодан.

— Уезжаешь? — спросил Дербышев.

— Уезжаю,— ответил Ковшов.

— Привет из Курска!

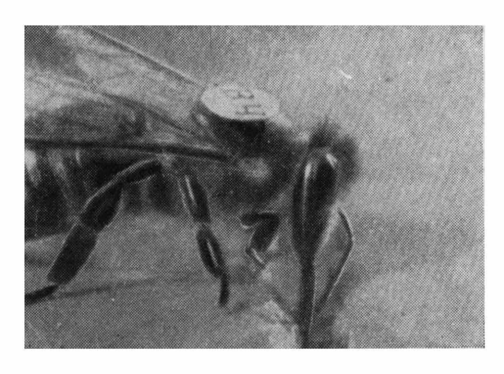
Ковшов вышел на улицу. Было тепло, сквозь тучи проглянуло солнце. Он осмотрелся вокруг и пошел. На стене висел синий почтовый ящик. Он остановился и опустил письмо...



«ТОВАРИЩ БЕРЛИН» — специальный приз жюри Роману Кармену (статью о фильме см. «Искусство кино», 1969, № 9).



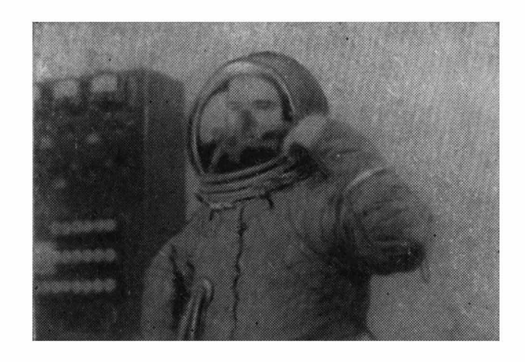
«ПОЕЗД В РЕВОЛЮЦИЮ» — приз «Золотой голубь» (статью о фильме см. «Искусство кинс», 1970, № 3).



«ЯЗЫК ЖИВОТНЫХ» — «Золотой голубь» (статью о фильме см. «Искусство кино», 1968, № 6).

Советское кино на XII международном Лейпцигском фестивале документальных, короткометражных и телевизионных фильмов одержало крупную победу.

Здесь публикуются кадры из документальных и научно-популярных фильмов, удостоенных главных призов фестиваля.



«ЛЮДИ ЗЕМЛИ И НЕБА» — «Серебряный голубь» (статью о фильме см. «Искусство кино», 1970, № 2).



«НЕОБЪЯВЛЕННАЯ ВОЙНА» — «Серебряный голубь».

Индекс
70402